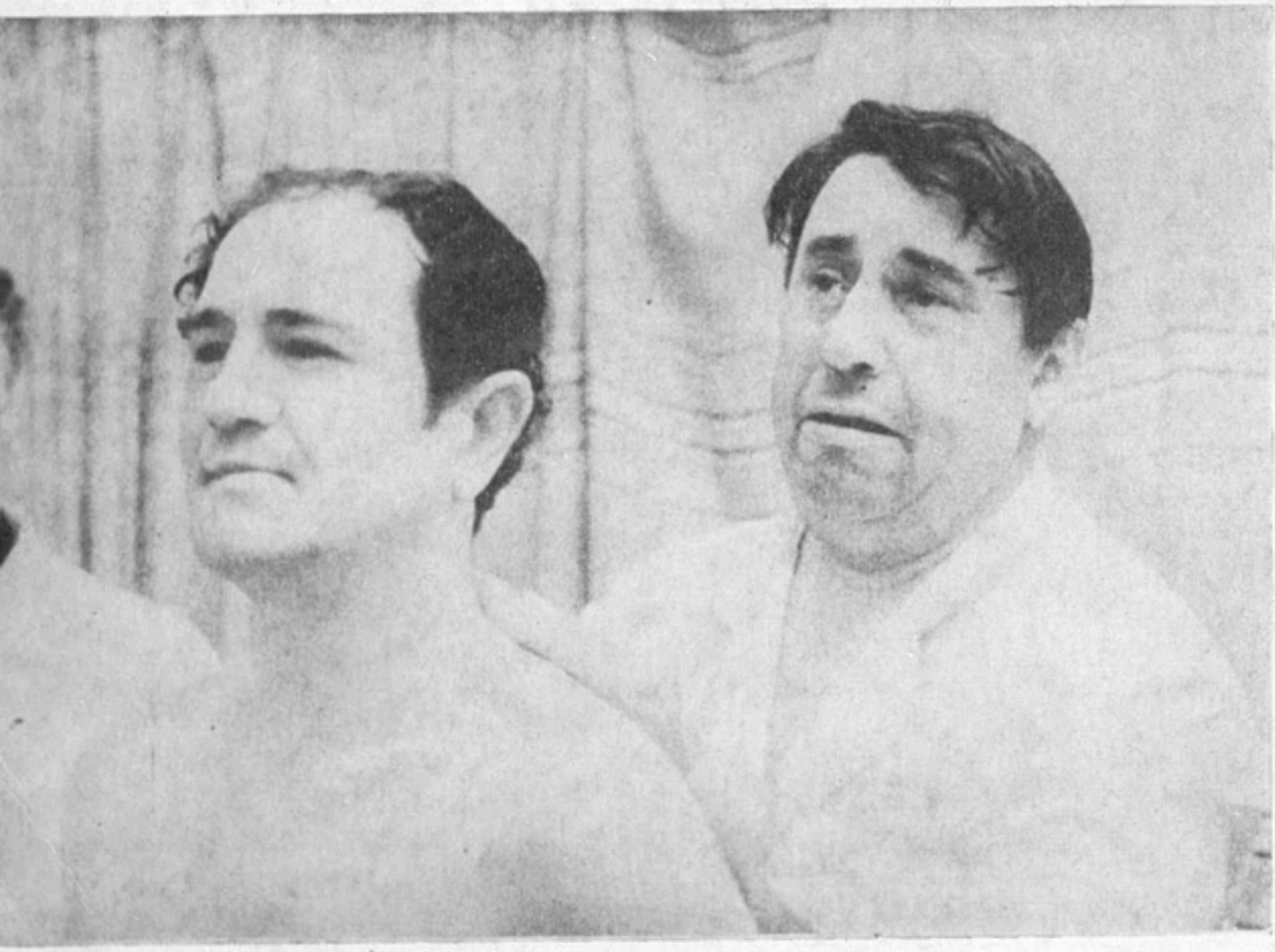
1-13409/88

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 10

Невероятные приключения ожившего манекена в стиле модерн



«Запретная зона» —
это название фильма Герца Франка символически можно было еще недавно отнести и к фильму Сергея Буковского
«А ночка темная была...»
Картина врачевания моральных недугов в колонии для правонарушителей и телесных увечий — в доме доктора Касьяна одинаково были закрыты. Теперь они — на экране.

К 70-летию Ингмара Бергмана
138 *В. Божович.* Между отчаянием и надеждой
141 *Ингрид Бергман.* Как создавалась «Осенняя соната»

148 *Ефим Гамбург.* Инициатива продолжается
151 *Илья Вайсфельд.* Памяти Джея Лейды
152 **Синерама**

Вместо сценария

157 *Евг. Габрилович.* Напоследок
175 **Фильмография**

In this issue:

Scriptwriter, Secretary of filmmakers' union Rustam Ibragimbekov comments preparation to the plenum of the board of filmmakers' union (p. 3).
Director and sociologist discuss the problems of distribution (p. 6).
Article about science films (p. 20).
Philosopher Grigory Pomeranz analyses typical models of individual behavior in the epoch of stagnation (p. 25).
Report from Alexandr Dovzenko Studious (p. 33).
Notes about disclosure of "new mythology" (p. 48).
Reviews of the films "Restricted Area", "Mirror for the Hero" (p. 51), "Cold March" (p. 67), "Funeral Feast" (p. 72), "Coincidences" (p. 77), "Night Crew" (p. 79), "Main Role" (p. 82).
Correspondence (p. 85).
Poetry of Alexander Galich (p. 89).
Chapters from the book by Youry Norstein (p. 103).
"Illusion": "Eliso" (USSR; p. 117) and "L'Assasinat du duc de Guise" (France; p. 120).
FEST—88 (p. 125).
Review of Ingmar Bergman's film "Fanny and Alexandr" (p. 138).
Ingrid Bergman about shooting of the film "Autumn sonata" (p. 141).
Cartoon director Efim Gamburg about the trip to USA (p. 148).
Cinerama (p. 152).
"After All" — a story by Evgeny Gabrilovich (p. 157).
Filmography (p. 175).

На 1-й стороне обложки:
Анна Демьяненко и Виктор Авилов в фильме «Господин оформитель» (режиссер О. Тепцов, «Ленфильм»)

На 4-й стороне обложки:
рекламное фото к фильму Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» (Швеция — Западный Берлин — ФРГ — Франция)

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 25.07.88
Подп. к печати 9.09.88. А 06751
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 1904
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

Новая модель кинематографа

Друзья, прекрасен наш союз?

Состоялось расширенное заседание секретариата правления Союза кинематографистов СССР с участием первых секретарей республиканских союзов, посвященное подготовке к пленуму правления СК СССР. «Национальная кинематография в условиях демократизации общества и перестройки кинематографа» — так предварительно сформулирована тема предстоящего разговора, актуальность, необходимость которого предопределены характером времени, теми обстоятельствами, в каких должно сегодня развиваться национальное киноискусство.

Вопрос состояния национального кино — это вопрос общего развития национальной культуры, подчеркивали в своих выступлениях участники заседания. Речь идет о ее традициях, о сохранении национального языка. Поэтому столь важна здесь автономия творческого процесса, нетерпимо всякое бюрократическое вмешательство, попытки централизации. И в то же время нельзя не заботиться о некой единой форме существования, о прочных интернациональных связях — чтобы разные культуры могли плодотворно взаимодействовать. Это проблема не только эстетического свойства, она имеет огромное идеологическое значение, тем более когда развитие, совершенствование межнациональных отношений находится в центре внимания общества. Рассматривая национальные культуры, нельзя обходить национальную русскую культуру. Между тем, указывали ораторы, при обсуждении вопросов национального кино, как правило, исключается из разговора русский кинематограф.

Выступая против ненужной опеки, вторжения в дела, которые должны решаться на местах, участники заседания высказывали свою глубокую озабоченность судьбой национальных кинематографий, положением на республиканских студиях: крайне слабая материально-техническая база, кадровые проблемы, нынешняя убогая система всесоюзного проката национальных картин не позволят нормально функционировать им в рамках новой модели, в условиях хозрасчета. Национальные кинематографии нуждаются в дотации — надо предусмотреть, откуда взять эти средства. В частности, предлагалось дать возможность республиканским студиям наладить непосредственные деловые контакты с зарубежными фирмами и прокатными организациями, чтобы доход отчислялся в фонд студий.

Некое неравноправие ощущается не только в материально-техническом обеспечении киностудий, но и в условиях деятельности республиканских кинематографических союзов. Говорилось о том, что в руководстве Союза кинематографистов СССР должны

быть представители всех пятнадцати национальных республик, нужно обеспечить более активное участие кинематографистов разных национальностей в международных делах. Вызывала возражения планово-финансовая структура республиканских союзов...

К сожалению, в своих выступлениях секретари республиканских союзов почти не касались художественного состояния национального кино (исключением, пожалуй, был «крик души» Э. Лотяну, нарисовавшего картину кризисного положения в молдавской кинематографии и рассказавшего о том, какие усилия прилагает Союз кинематографистов Молдавии, чтобы найти выход из этого кризиса), творческих проблем и поисков, неиспользованных резервов и утраченных возможностей. Будем надеяться, что предстоящий пленум не пройдет мимо этих вопросов.

***Расширенное заседание секретариата комментирует секретарь правления СК СССР* РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ.**

Приступив после V съезда кинематографистов к разработке и поэтапной реализации новой программы деятельности нашего союза, предполагающей усиление общественного влияния во всех звеньях кинематографа, внедрение экономических методов управления вместо командно-административных, секретариат не сразу осознал необходимость перемен и в самом союзе. Новые направления работы вызвали необходимость создания структур, которых раньше не было, преобразования творческих комиссий с целью расширения их прав и полномочий. Стало очевидным, что существующее организационное устройство центрального союза и его подразделений предопределяет его деятельность в качестве организации скорее московской, нежели всесоюзной. Декларируя на словах, в действующем уставе и многих решениях верность интересам всех национальных кинематографий, искренне стремясь эти интересы соблюсти, Союз кинематографистов СССР в силу годами сложившихся организационных, психологических, житейско-бытовых обстоятельств управлялся московскими кинематографистами и уделял основное внимание проблемам столичной кинематографии. Всеми же остальными кинематографиями, включая российскую, удавалось заниматься лишь от случая к случаю.

С другой стороны, по давно сложившейся традиции, руководители республиканских киносоюзов являются и секретарями СК СССР. Таким образом, полное представительство республик в управлении союзом на Васильевской, казалось бы, обеспечено. В действительности же иногородние секретари, не имея возможности регулярно бывать в Москве, эффективного участия в работе союза принять не могут. В результате основная нагрузка ложится опять-таки на москвичей, которые занимаются проблемами всесоюзного кинематографа в связи с решением проблем центральных студий — как бы методом аналогий, не учитывающих, к сожалению, многих особенностей, присущих национальным кинематографиям. Получается замкнутый круг, разорвать который можно лишь, создав при секретариате СК СССР орган, который бы специально и полномочно занимался вопросами национальных кинематографий (включая российскую) и межнациональных отношений, осуществлял бы оперативную связь между центральным и республиканскими союзами. При этом такой орган, работа по созданию которого затянулась на годы, должен не подменять секретариат союза и другие

его службы, а осуществлять координирующие и систематизирующие функции, вписавшись в новую структуру союза, разработка и внедрение которой идет к завершению.

Очень важно найти способ реального представительства национальных кинематографий в секретариате. Чрезвычайно важно одновременно с усилением внимания Союза кинематографистов СССР к проблемам всесоюзным предоставить гораздо бóльшую независимость республиканским союзам, передав им право самостоятельного решения многих вопросов, которые сегодня не в их компетенции.

Огромный комплекс проблем и трудностей возникает у национальных кинематографий в связи с предстоящим внедрением в кинопроизводство принципов хозрасчета. Важно, понимая необходимость этих мер, предвидеть все возможные последствия, связанные хотя бы с тем обстоятельством, что фильмы республиканских студий (51 процент от общего числа советских фильмов) смотрят по стране всего 8—12 процентов зрителей.

Недопустимо, что в борьбе за рынок, в стремлении выжить национальные кинематографии были вынуждены осознанно пойти на создание картин усредненных, лишенных колорита и своеобразия. Необходимо предусмотреть защитные механизмы, которые гарантировали бы существование национальных кинематографий без уступок художественного, эстетического плана.

Эти и многие другие вопросы развития национальных кинематографий и межнациональных связей будут предметом обсуждения на пленуме правления Союза кинематографистов, который решено провести в ноябре этого года. Стратегия подготовки этого пленума была разработана на специально созванном совещании первых секретарей республиканских киносоюзов.

Перед пленумом планируется организовать совещание кинематографистов, философов, культурологов, социологов, занимающихся вопросами национальных культур и межнационального общения, а также провести «деловую игру» по всему кругу вопросов с участием представителей национальных кинематографий. Результаты и предложения будут вынесены на пленум с тем, чтобы получить право на их реализацию.

Вопрос о реальной и широкой автономии национальных кинематографий в общем-то так серьезно никогда не ставился. Союз кинематографистов СССР относится к числу тех общественных организаций, которые первыми поставили и начали решать серьезные проблемы, беспокоящие широкие круги общественности и выходящие за рамки чисто профессиональной жизни. Значительных результатов я жду и от предстоящего пленума.

Новая модель кинематографа

Сергей Соловьев,
Даниил Дондурей

«Ассу» в массы, массы в кассу...

или Игровое Пространство Параллельной Реальности

Товарищ, верь...
А. С. Пушкин

Д. Дондурей. «Асса» еще не вышла на экран, а многие с нескрываемым сожалением сетовали, что Соловьев изменил себе, своим главным эстетическим принципам и привязанностям, погнался за модой, не понял истинной сложности молодежной культуры. И, разумеется, проиграл. Исчезла куда-то художественная цельность, все разваливается на несочетаемые куски, грозит обернуться едва ли не кичем... Но я-то думаю, что за всем этим стояла, быть может, шокирующая, но определенная эстетическая программа.

С. Соловьев. «Ассу» действительно критикуют и слева и справа, частью серьезно, иногда забавно, порой даже ведомственно. Критикуют, скажем, и некоторые рок-музыканты, не всегда удалось, дескать, проникнуться их особенным сущностным духом. Углубляя тезис о «рокнекомпетентности», музыкант Л. Козлов, к примеру, публично поясняет мне гомосексуальное значение серьги в правом ухе. И одновременно интересуется, осведомлен ли о том был я. Отвечаю честно: нет, неосведомлен. За критику, впрочем, спасибо. Еще кто-то печалится, что фильм не про жизнь, те же, кто считает, что про жизнь, вопиют: «Не верю!» И с ними я тоже согласен. Я — тоже не верю. Больше того, вовсе не настаиваю на том, чтобы кто-то верил. Это не входило в художественную задачу, которая не была мной придумана — она как бы выросла из какого-то поначалу смутного, а потом все отчетливее ощущаемого общего кризиса. И моего в том числе.

Даже в самых лучших, любимых мной картинах меня стал раздражать назидательный тон общения со зрителем, который обалдел от беспрестанного поучения. Хватит, думает он, сидя в кинозале, надоело! Пойду на улицу. Хватит, думаю и я, мне тоже осточертело! Пойду «на улицу» и я.

Второе. На сегодня сформирован довольно определенный ассортимент приемов «хорошего тона». Большинство из них заимствовано из действительно уникального художественного мира Андрея Арсеньевича Тарковского, которого просто безжалостно грабят. Стало престижным примерять на себя открытия Алексея Германа — тут я тоже не без греха. Просто выдающиеся имитаторы появились и у Иоселиани. Но и то, и другое, и третье — не выходит за рамки кинематографического маньеризма 80-х. И потом вообще достойное ли дело имитировать величие первородства? Все чаще и чаще вспоминается отчаянный вопль Пикассо, обращенный к Браку: «Глядя на его вещи, я страдал. То, что я делал мучительно, он делает красиво».

Третье. Наши даже лучшие картины прочно укоренены в структуре «либерального передвижничества» 60-х годов, «чтобы было, как в жизни,

и чтобы прогрессивно». Хорошо ли, плохо ли,— я с этой эстетикой «завязал». К себе «доассовому» уже, думаю, никогда не вернусь. Когда начинают бить по голове в укор «Ассе» твоей же картиной «Чужая Белая и Рябой», думаешь не о достоинствах и недостатках той и другой ленты, а о том, что хочется быть правильно понятым. Именно теперь, когда и самому, честно-то говоря, вдруг стало почти ничего не ясно. Вот захотелось увидеть людей, которые «в кино ходят как в кино». Тогда сформулировалось понятие «Игрового Пространства Параллельной Реальности», попытку исследования которого предпринял я в «Ассе». Да и все, о чем мы собираемся с тобой поговорить, тоже о том. Такая Параллельная Реальность, ее таинственные художественные законы волнуют меня сейчас больше, чем другие способы художественного ви́дения. Речь об обновлении языка, усложнении связей «жизнь — ее экранное отражение». Это отражение может быть как угодно деформированным. С элементами натуралистически-философского абсурда, как, например, у Даниила Хармса или у нашего современника Евгения Попова.

Д. Дондурей. Мне кажется, что в этом фильме ты отправляешься сразу в три путешествия: в причудливый мир заворожившей тебя своей пластической и идеологической раскрепощенностью молодежной субкультуры, одновременно экспериментируешь с языком собственно искусства — постмодернистского, испытываешь его на зрительскую выживаемость и, наконец, подключаешь к этому странному сплаву ресурсы массовой культуры, будто проверяешь ее возможности в кодировании серьезных художественных смыслов. Отсюда помещение осколков разных жанров, присутствующих в фильме, в кичевую стилистику, а элементов традиционной музыкальной картины — в абсурдистское построение, характерное для видеоклипов. В пределах такого эстетического принципа иначе решаются вопросы художественной цельности произведения, этики цитирования других авторов, профессионализма. Меняется соотношение условности и достоверности, а зрителю уготавливается роль настоящего соавтора. Все координаты непосредственного восприятия тут как бы сдвинуты, ибо основные составляющие такой системы существуют — содержательно раскрываются — только в игровом, наивном и ироничном пространстве. Но к такому пониманию многие в силу разных причин еще не готовы.

С. Соловьев. Я рад, что ты заговорил о системе «иных связей». Скажем, при всем моем восхищении Довженко его призыв: «В кино нужно входить, как в храм» — в какой-то момент стал для меня неприемлемым. Думаю, как в храм нужно ходить в храм, а в кино, повторяю, давайте попробуем ходить, как в кино.

Д. Дондурей. Идея эксперимента

с премьерным показом «Ассы» не была случайно пришедшей в голову мыслью из области хозяйственной деятельности. Она — следствие целого комплекса сошедшихся вместе причин: стремления найти способ восприятия картины, адекватный ее поэтике, общей неудовлетворенности устройством нашей художественной жизни, понимания того, что без продуманной системы реанимации кинотеатр в нынешнем своем виде начал исчерпывать себя как институт публичного зрелища. Он хиреет и оттого, что люди устали от функциональной обозначенности наших примитивных помещений: это — кинотеатр, это — райисполком, а это — ресторан. Надо было попытаться взорвать окостеневшие формы бытования культуры.

С. Соловьев. Отсюда и идея задуманного Центра искусств.

Д. Дондурей. Можно сказать, что изначально цели создания самостоятельного городского Центра искусств были связаны с вызреванием новой культурной ситуации и новыми способами ее социального проживания.

С. Соловьев. Наши фильмы и единые с ними программы являются порождением некоего единого культурного поля. Почему бы нам в этом случае не вернуть свои картины той атмосфере, во взаимодействии с которой они все равно находятся. Мы хотели, чтобы зрители, которые придут к нам в задуманный Центр, знали, к кому они идут. Как раньше шли на Таганку — к Любимову, к Ефремову в молодой «Современник», в подвал на Юго-Западе. Чтобы была определенность: кто куда идет и зачем.

Д. Дондурей. Когда мы рассказали замысел начальнику городской кинофикации В. Площанскому, он предложил: «В Москве 120 кинотеатров, выбирайте любой!» Все в один голос нас поддержали. Благодарили. Мы выбрали «Ударник», действительно просторный, светлый, нестандартный дом. Это тоже, кстати, тоска о том, чтобы досуговая жизнь в городе приобрела человеческие черты. Публика ведь очень чутка к возможности раскованного пребывания в пространстве искусства. Ей важно почувствовать свою, пусть иногда только иллюзорную, сопричастность художественному процессу. Так было на Московской молодежной выставке на Кузнецком мосту и в ПРОКе Московского кинофестиваля. Мне кажется, что спроектированная вокруг фильма стилистически единая художественная среда со своей атмосферой, настроением — психологическим и просветительским полем — и есть одно из активных средств сохранения кинотеатральной формы, сопротивляющейся натиску телевидения и видео — наиболее жизнеспособным и многоцелевым сегодня каналам культуры. В том числе и бытования кино. Реально конкурировать с ними в будущем кинематограф сможет, лишь опираясь на такие заведомые преимущества, как совместное переживание и общение.

С. Соловьев. Я помню, как о чем-то подобном мы говорили с Наташей Рязанцевой в период уж совсем застойных времен. Еще была жива Лариса Шепитько, мы сидели втроем грустные в Матвеевском и обсуждали то, как в прокате идет картина «Восхождение» (Лариса приехала после триумфа на фестивале в Западном Берлине). Нельзя, конечно, было говорить о провале — но шла эта уникальная картина ни шатко ни валко — «никак». И Наташа сказала, я почему-то это запомнил: «Ребята, пока в кинотеатрах не будут давать людям чего-нибудь материального, люди туда все равно ходить не будут». Мы с Ларисой возмутились: «Какого материального?» — «Не знаю,— серьезно ответила она.— Книжки какие-нибудь дефицитные, колбасу. Это отдельно подумать надо». Наташа шутила, конечно, но вместе с тем и определяла какую-то странную и серьезную потребность.

Основной задачей московского центра искусств на базе «Ударника» было проведение

На премьере «Ассы» во Дворце культуры МЭЛЗ

широкомасштабного эксперимента в области принципиально новых форм проката фильмов как внутри страны, так и за рубежом; создание коммерчески эффективных художественных программ, построенных на синтезе различных видов искусства: кинематографа, театра, изобразительного и фотоискусства, музыки, эстрады, цирка; проведение лекций, «круглых столов», пресс-конференций, организация клубной работы; предоставление комплекса платных услуг в сфере досуга населения, ориентированного на все социальные группы и особенно молодежь. Московский центр искусств представлялся культурно-зрелищным досуговым учреждением нового типа, объединяющим в себе возможности кинотеатра, концертного и выставочного зала, договорного самоокупаемого театра киноактера без постоянной труппы. Вся хозяйственно-экономическая деятельность центра строилась бы на принципах полного хозрасчета и самофинансирования. Обладая правами торгового предприятия, центр осуществлял бы продажу книг, пластинок, произведений искусства, а также различного рода сувениров по тематике художественных программ и представляемых кинофильмов на договорных условиях. Основной товарной единицей и видом конечной продукции в системе хозрасчетных отношений Московского центра искусств со всеми союзными и внешнеторговыми ведомствами являлась бы художественная программа.

После «Ассы» в первой половине 1988 года должны были быть представлены (они уже готовились) программы: «От коммуналки до звезды (творчество В. Высоцкого)», «Чеховское время (фильм «Черный монах»)», «Ностальгия по 60-м (фильмы Шпаликова, Шепитько, Шукшина)», Международный фестиваль каскадеров.

Д. Дондурей. Сейчас уже все понимают, что новые прокатные структуры должны иметь вполне определенную организационную плоть. Причем разными могут быть как финансово-хозяйственные, так и содержательные ее варианты. Кроме того, нужно вообще отвыкать от любой самой образцовой унификации. Должны появляться конкурирующие между собой системы проката.

С. Соловьев. Наша форма совсем не панацея. Бессмысленно ею пользоваться как универсальной отмычкой. Важно еще раз подчеркнуть то, что никто не хотел понять: мы заявляли комплексное хозрасчетное культурное предприятие, а не собирались провести в «Ударнике» с помпой премьеру фильма «Асса». «Асса»

подвернулась просто как первая картина, сделанная в объединении, и была, так сказать, тем исходным продуктом, который мы тогда имели. Мог случиться и другой повод для открытия нашего Центра. Немаловажное значение имело и то обстоятельство, что этот «продукт» позволял заработать на открытие центра и переоборудование «Ударника».

Д. Дондурей. Мне кажется, это происходило именно потому, что предлагалось не символическое улучшение работы кинотеатра на общественных началах, а абсолютно иная его деятельность. Другая технология организации такого зрелища, включая кадровые изменения, профессиональную подготовку и, соответственно, заработки. Предлагалась экономическая и художественная структура нового типа, аналогов которой пока нет,— разве что недостижимый для нас вариант парижского «Бобура». Но меня интересует другой вопрос: в какой момент эксперимент, несмотря на всеобщую поддержку, отпущенные деньги, гигантские организационные усилия, стал задыхаться?

С. Соловьев. Вот уже абсолютно типичная на сегодняшний день ситуация: перестройка без перестройки. Все обновим, но только с одним условием, чтобы все оставалось на месте.

Д. Дондурей. Почему только сегодняшний? Салтыков-Щедрин давно описал этот коренной для России тип мышления: «Миросозерцание громадного большинства людей все сплошь зиждется на принципе «обуздания».

С. Соловьев. Ты помнишь, какое количество организаций, ведомств, ответственнейших, занятых людей решали вопрос о проведении премьеры «Асса». И все почему? Потому, что директор кинотеатра «Ударник» Л. Ванян смутно почувствовал для себя в надвигающихся переменах какую-то ведомственную опасность. Он ведь давно привык «делать план» и крепить связи с начальством без особых хлопот — благодаря спецраспределению билетов на недели итальянского и французского кино. На чувство номенклатурного хозяина пахнуло холодным ветерком конкуренции, и нужно было от этого ветерка защититься. Ванян свершил невозможное: всего за три дня до намеченной премьеры, пустив по ветру тысячи государственных денег, он прикрыл немилое его слуху начинание.

Д. Дондурей. Дело не в этом человеке, а в глубинной аппаратной установке — пусть при любых нововведениях понимающие в деле «профессионалы» - дефициторараспределители — наша опора — сидят на месте. Он наш, а мы должны беречь наших. Тут защищался не человек, а персонификатор фундаментального социального генотипа.

С. Соловьев. Вот тут с научностью твоей формулировки я абсолютно согласен. Именно так: «персонификатор фундаментального социального генотипа», который десятилетиями гражданского и личного рабства вбивался в наше сознание. Директор «Ударника» не оригинальничал. Он пустил в ход старинное, временем проверенное безотказное средство — обратился в партийные органы с политическими обвинениями. Вдруг стал ясен до того скрытый смысл его опасливых фраз: «У кинотеатра в центре города возможно недопустимое скопление народа», «всегда ли мы сможем владеть ситуацией» и даже: «Вы с ума сошли — мимо окон проходит правительственная трасса». Складывалось впечатление, что мы разговариваем чуть ли не о террористическом заговоре, а не о культурном мероприятии. Идеологическое облако сгущалось, ты сам временами начинал сомневаться в собственной благонадежности. «К завтрашнему дню вы должны представить тексты всех песен», или: «Необходим список всех художников, участвующих в выставке». Я спрашивал: «Какой в этом смысл? Я могу вам дать этот список, но объясните мне — зачем? Вы никого из них не знаете. Я понимаю, если бы в списке были Веласкес, Клод Моне, Репин и Саль-

ватор Дали, и вы бы тут меня прервали: «А вот Дали выставлять не будем. Он стилистически не годится, выбивается». Ладно, это я еще бы мог понять. А так, зачем ему этот список? Чтобы отнести его в «инстанции». Что за таинственные «инстанции», где до сих пор нуждаются в таких списках? С кем он хотел посоветоваться?

Д. Дондурей. Адамович же ответил тебе с трибуны, что знает, с кем — с товарищем Сталиным.

С. Соловьев. Мне еще явно намекали, что премьерой в «Ударнике» заинтересовался КГБ. Началось раздувание жара таинственности: исторически так сложилось, что если тобой заинтересовались (или есть косвенные знаки, что заинтересовались) «инстанции» или «компетентные органы», то сам этот интерес живо приведет в чувство, вернет в лоно благонамеренных субординаций. Все мы знаем, какая непростая общественная репутация у этого государственного учреждения. Так мы избавляемся и, я надеюсь, избавимся от ставшего привычным шока — внутренне сжиматься от этих трех букв. Но когда нас по-прежнему пугают ими — расчет прост: там, где КГБ,— там кончается гласность. Проверить нельзя. Прямо скажем, подлый расчет. Но он десятилетиями живет в нас. Недаром же остроумные циники уже сочинили четверостишие: «Мы все живем в эпоху гласности. Товарищ, верь, пройдет она. И Комитет госбезопасности запишет наши имена». Все это вместе — страшная инерция страшных лет. Но мне никто за все это время, как и следовало ожидать, из КГБ не позвонил, никаких списков и объяснений не спрашивал. Никому они, конечно же, не были нужны, но машина подозрительности была с успехом запущена, раскрутилась на полный ход.

Д. Дондурей. Мы ведь хотели всю эту историю сделать достоянием гласности, собрать прессу, чтобы имелось общественное мнение.

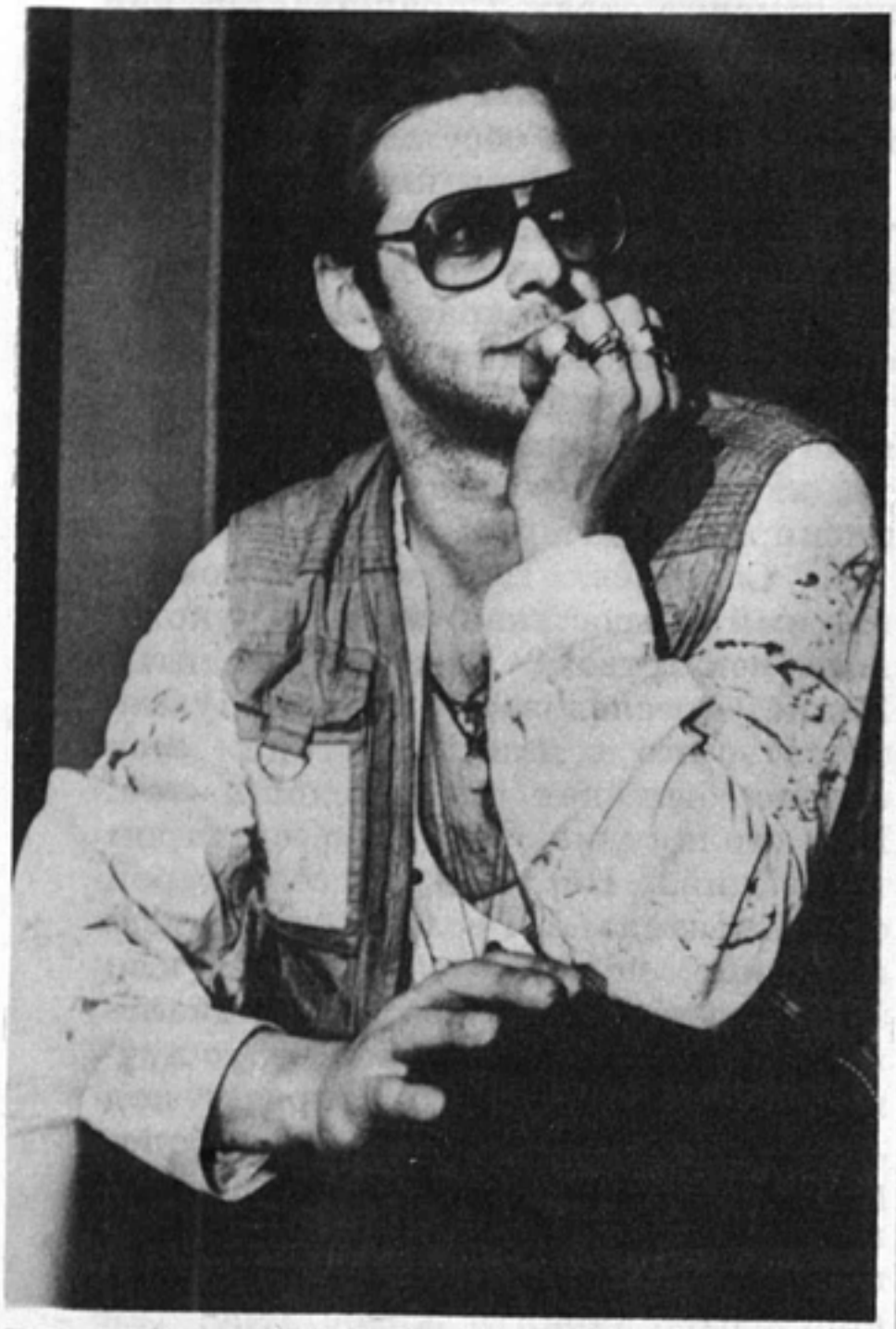
С. Соловьев. Пресс-конференции тоже отменил страх. Спрашивается, каким образом нам бороться с этим страхом? Только абсолютной гласностью. Пора все обсуждать открыто.

Д. Дондурей. Речь шла, видимо, о так называемом идеологическом контроле, который растерявшийся административный аппарат не знает, как сегодня осуществлять. Вот он в критических ситуациях и ссылается на пока табуированные «инстанции». Хотя, я уверен, вся эта история тоже инспирирована.

С. Соловьев. Ты затронул очень важный вопрос: как сегодня руководить искусством? Кому руководить? Какие преследовать цели? Нужно сказать, что в нашей ситуации этот вопрос был как бы смоделирован. Мы столкнулись со всем спектром тенденций. Не только со старой фундаментальной: если я, ответственное лицо, чего-то не понимаю или это «что-то» для моего потенциального статуса кажется опасным, то лучше всего я сразу его запрещу под любыми предлогами. Но и с более распространенной современной: расширением арсенала перестроечной демагогии — умением с помощью новых аргументов утопить живое дело. Так что не нужно обольщаться, думать, что эти подходы — прошлый день. Увы, они успешно адаптировались к условиям перестройки, бесперебойно и четко работают в каждодневной практике средних и низших эшелонов партийного и советского аппарата.

Д. Дондурей. Сейчас как никогда важно объективно фиксировать и квалифицировать механизмы демагогического сопротивления.

С. Соловьев. После моего выступления на пленуме СК СССР, где я, рассказав о нашей истории, потребовал определенных организационных решений, единодушно поддержанных его участниками, ко мне стали подходить сочувствующие люди. Они качали головами, сообщали тихими голосами: «Старик, кажется, ты погорячился. Есть сведения, что на твое выступление обиделся Карабасов».— «Кто такой Карабасов?» —



изумился я. Тут сочувствующие начинали от меня в ужасе разбегаться. Пришел в объединение. Сообщают: «Дело дрянь — нами недоволен Карабасов». Стал узнавать, кто же все-таки такой. Говорят: «Юрий Сергеевич — очень сведущий человек, талантливый металлург, доктор наук». За что же ему на меня обижаться? В металлургии я ни бельмеса не понимаю. Но, как оказалось, речь идет о секретаре МГК КПСС товарище Карабасове Ю. С., который сейчас курирует культурную жизнь Москвы. Ситуация прояснялась. Три недели я ожидал приема у тов. Карабасова, который должен был разобраться и нормализировать обстановку в «Ударнике». У тов. Карабасова на это дело перманентно не находилось вре-

мени: «завтра в три», «через два дня в двенадцать», «в понедельник в восемнадцать, конечно, если получится». Не получалось... Я стал себя чувствовать этаким Буратино в сказочном заколдованном театрике. Наконец, встреча началась в темном коридоре на перегоне от комнаты мосфильмовского партбюро и торопливо закончилась в кабинете генерального директора студии. Ничего вразумительного, кроме убеждения, какой колоссальный идеологический вред близлежащим к «Ударнику» жилым районам будет нанесен полуторамесячным показом программы «Асса», я не услышал. «Как мы объясним эту настойчивую пропаганду рока старожилам Дома на набережной?» (Вместо «Ассы» на долгое время пустили в «Ударнике» американский боевик «Окно спальни» — видимо, это и есть долгожданное культурное благо, по мнению идеологических «отцов» Октябрьского района и города). Вот в этой начальственной невразумительности и должно было заключаться руководство партией новым и живым художественным делом? Не хватило ни времени, ни желания вникнуть в конкретные обстоятельства конкретного замысла. Было лишь указание на «общее направление». Тут пришла пора обижаться мне. Никакого такого руководства я вовсе не хочу, потому что «общее направление» вместе с моими товарищами я знаю, разрабатывал его сам и мог бы дать все необходимые разъяснения.

Д. Дондурей. Видимо, мы недооценили мощность и надежность десятилетиями отлаженной системы, где один расшатанный паз удивительно точно подогнан к другому, не менее расшатанному. Не учли возможные и неожиданные сцепления. Ресурсы и технику торможения. Еще не имели ответной стратегии и политического искусства в противостоянии «обстоятельствам». Главное сейчас — и не только в нашем деле — научиться, так сказать, «перетекать» из мечты в реальность, выработать политику и технологию невероятно трудного процесса — перехода от Слова к Делу. Как часто еще срабатывает живучий, мне порой кажется, неискоренимый стереотип едва ли не всенародного негодования: «Ишь, какой деловой!» Деловой — всегда чужой, циничный, опасный, сведенный, как судорогой, темными корыстными интересами. Эти почти подсознательные установки недоверия к деятельности, инициативе, активности не чувствовать невозможно. (Интересно было бы исследовать семантику слова «деловой» применительно к российскому национальному характеру.) Но я отвлекся. Давай по порядку. После запрета в «Ударнике» все это дело начало угасать. Хотя были попытки помощи. Руководители комсомола, например, предложили использовать свой новый Дворец молодежи — архитектурный монстр-памятник эпохе застоя, что на Комсомольском проспекте.

С. Соловьев. Да, частности плотно заслонили замысел. Теперь обсуждали только то, как провести премьеру «Ассы», а не создать Московский центр искусств. Зациклились на рокмузыке, будто все мы — тайные рокмены: я, ты, Элем Климов (он нас поддерживал). Получилось, что рекламировали «Ассу», а не показали городу и стране возможности нового типа кинозрелищного предприятия. Надо сознаться, что в этом смысле мы эксперимент проиграли.

Д. Дондурей. Кто прав: те, кто считает, что на премьере живопись паразитировала на роке, фильм на живописи и так далее, или те, кто попал под обаяние созданной среды, может рассудить только продолжение эксперимента. Речь не идет о вкусовом пуризме, чтобы непременно: «мухи — отдельно, котлеты — отдельно», но о выверенности всех элементов, их взаимоподдерживающих связей. А начиналось так благостно, обнадеживающе. Но все осталось на своих местах, как «Ударник» со своим якобы хилым балконом. И Центр наш не создан. Весь ужас в том, что мы не можем выбраться из круга само-

деятельности. Получилось очередное любопытное мероприятие — своего рода тоже «премьера с цветочками». А нужен регулярный отлаженный хозяйственно-творческий организм, благодаря которому «Асса» тянула бы за собой другие программы, а выставка в программе, посвященной памяти Высоцкого, стала бы воспоминанием об «Ассе». И так далее.

С. Соловьев. Все это вовсе не прокатные фокусы-обманки, а принципиально иной подход к организации премьерного показа, когда в его процессе устанавливалась подлинная, а не кем-то придуманная стоимость фильма, его культурный и финансовый потенциал. И нужна реклама! Но в сознание въелся стереотип: рекламная продукция — что-то непременно пошлое. Нет ничего легче критиковать с позиций такого высокомерия премьеру «Ассы». «Вы еще выпустите зубную пасту». Да, мы заказали майки и впервые в стране к началу демонстрации выпустили пластинки.

Д. Дондурей. Кстати, эффективность стратегически спроектированной рекламной компании блестяще продемонстрировали сотрудники «Союзинформкино», прежде всего Я. Либерис и В. Глазова.

С. Соловьев. Да, в том игровом пространстве рекламная продукция строго продумана в соответствии со стилевой направленностью фильма. Важен не столько факт выпуска пластинки к премьере, но и ее самобытность как факта материально-

дизайнерской культуры. Не о коммерческом прессинге идет речь, а опять-таки об очеловечивании, эстетизации того предметного мира, в котором мы живем. И рекламная продукция, хотим мы этого или не хотим, станет существенной ее частью. Вот, скажем, делается сейчас в нашем объединении фильм «Соловецкая власть» о соловецких островах — об их истории, страшном лагерном периоде, вообще об этом уникальном российском феномене. Одновременно с выходом фильма было бы правильно выпустить книгу — обширно иллюстрированное издание с фотографиями, воспоминаниями, сохранившимися дневниками, а может быть, и пластинку с лагерными песнями. Это что — реклама или важнейшее культурное дело? Уверен, и то, и другое одновременно.

Д. Дондурей. Ты говоришь о жизненном пространстве, где разные смыслы легко уживаются, где в одной программе блатные гулаговские песни соседствуют с трагической исповедью Д. С. Лихачева, а уникальные документы по истории Соловков — с организацией общества политкаторжан СЛОНа («соловецких лагерей особого назначения»). Но многие, я знаю, приходят в ужас от этой неразберихи, сознательной нерасчлененности. Разрабатывать, а тем более демонстрировать контекст прочтения фильма — дело безумно трудное, но очень нужное! Мы все говорим об общественном просвещении. Публикации в журналах и газетах выполняют сейчас эту важную функцию. Но здесь — практика, которая сложнее в тысячу раз! Недавно прочел, что когда наш замечательный эстетик Лосев отвечал на вопросы о Флоренском, он сказал как раз о том, что особенность русской философии — решать все на практике. Отношение к практике всегда переживалось у нас как драматичное, поскольку мыслимое положительное действие имело преимущество перед его реальным воплощением.

С. Соловьев. В этом-то и суть. Каждая новая программа, идея премьеры фильма имеет свое семантическое поле, а все ее компоненты — точное авторское взаиморасположение и взаимодействие. Их совместное существование обусловлено общим замыслом. Создается замкнутая автономная система художественных координат, которая наполняется содержанием только в рамках этой системы. В аудиовизуальном смысле мы живем на грани веков. Массовое посещение кинотеатров падает и скоро упадет вовсе. Это коммерческий атавизм! Сверхкоммерческое американское усилие непременно разом соединить одно с другим, другое с третьим, а третье — с десятым, прямо противоположным первому — это, конечно, тоже ата-

визм. Мужественное сопротивление неизбежному концу. «Амадей», который делает огромные сборы по всему миру, лично мне ничего, кроме того факта, что Форман совсем не понимает Моцарта, не рассказал.

Д. Дондурей. Мы никак не можем согласиться с тем, что любой качественный фильм имеет коммерческое измерение, сознаться, что элементарно не умеем прокатывать поисковые картины. Правда, до сих пор это невыгодно. Пересматриваемая ныне система толкала на примитивный путь — зарабатывать только на шлягерах. Она избегала внедрения таких, к примеру, экономических рычагов, как дотационные фонды, специальные премии, конкурсная система, продажа прав и т. п. Но пока за билеты в кинотеатр платят — к каждому настоящему произведению надо относиться как к потенциально коммерческому. То есть определять его индивидуальную судьбу в прокате, в доходах студии, в авторских гонорарах. Учиться экономическому творчеству. Сейчас забрезжил переход к многотиповому кинематографу во всех срезах его существования. Но для этого необходимо отказаться от главного стереотипа: привычного деления публики на большую и меньшую часть. Должны легко возникать и распадаться разнообразные оргструктуры, обращенные ко всем социальным группам. И не только по воле начальства, а по правам, дарованным инициативой, риском, возможностями—самой жизнью. Как результат животворящих механизмов деятельности. Чтобы за каждой малостью не входить с просьбой в Совмин. Любой самый универсальный, самый продуманный принцип не может быть хорош на все случаи, все ожидания и всегда взаимоисключающие интересы. Давно нет ни единого потребителя, ни унифицированного производителя. Признаемся, мы не умеем прокатывать фильмы. Ни внутри страны, ни за рубежом. Сравнивать некорректно, но меня удивляет, когда наши режиссеры негодуют по поводу отсутствия у них миллионов на постановку, как в США. Они забывают, что в Америке и все остальное — тоже американское: от жестокой безработицы кинематографистов и статуса доллара среди свободно конвертируемых валют до контроля 60 процентов мирового экранного времени. Гигантский комплекс взаимоопосредующих факторов позволяет снимать дорогие суперзрелищные ленты, а большую часть средств тратить на рекламу. Конечно, у нас все другое, но будущий нефиктивный хозрасчет предполагает рыночные отношения, а следовательно, и другие возможности.

С. Соловьев. У них существует иная культура кинозрелища и посещения кинотеатров. Там у народа другое ощущение от кино. Своя ситуация. Нет одного глобального и повсеместного положения вещей.

Д. Дондурей. Ну, действительно, странно, что «Совэкспортфильм» вместо того, чтобы кормить отрасль, до последнего времени существовал на миллионные дотации. Суждения о том, что у нас вовсе нет картин и имен, способных выдержать международную конкуренцию, удобные отговорки. То, что необходимы не «представители» во всех уголках света, а специалисты по маркетингу, разрабатывающие индивидуальные стратегии проникновения в разные регионы, сегодня банальность. Однако не случайно же, что таких специалистов нет. До сих пор они были не обязательны. У эпохи застоя — свои приоритеты.

С. Соловьев. О «Совэкспортфильме» разговор особый. Эта организация тоже вся соткана из противоречий. Возьмем такой простой показатель, как количество ее представителей за рубежом. Много их там или мало? Если сравнивать с количеством людей, обеспечивающих глобальный прокат американских лент — их очень мало. Если говорить о полезной коммерческой и культурной отдаче каждого специалиста, которого мы там держим,— их чрезмерно

много. Вопрос о том, чего мы хотим. Если того самого нашего знаменитого «проникновения» во все уголки света, вне зависимости от того, хотят там этого или нет, тогда, может быть, и прав тот совэкспортфильмовец, который в порыве откровения как-то похвастался мне, как он меняет наши фильмы на чистые кассеты, не получая при этом ни копейки. Но за это фильмы показывают по какому-то там 38-му каналу телевидения в четыре часа утра. Убежден — большего вреда нашему кино, его престижу за рубежом, да и этому самому «проникновению», нанести невозможно. Я не хочу огульно, скопом охаять всех. Я встречал и талантливых самоотверженных людей. Помню, как превосходно работал в Югославии Колосов, как артистично, умно, действовал в Италии два срока Нарымов.

Однако пресловутые «сроки пребывания» и даже повторные все же заканчиваются. На заботливо возделанной, окультуренной почве вдруг, бывает, оказывается человек, чуждый кинематографу. Посевы мгновенно вытаптываются, отношения рушатся, все надо начинать сначала.

Д. Дондурей. Мне кажется, дело не в том, чтобы бездарных экспортфильмовцев сменить на предприимчивых. Нужна профессия — менеджерство в сфере международного кинообмена. И если срочно таких специалистов готовить не будем, то захлебнемся в бескрайности мирового рынка. Убежден, что менеджеров (можно называть их социалистическими предпринимателями) не только трудно найти, воспитать, но и лишить их комплекса неполноценности по отношению к себе и отечественному кино. Это особенно актуально сегодня. Ведь, судя по развитию событий, у «Совэкспортфильма» появляются перспективы самостоятельного выхода на внутренний рынок, не только внешнеторгового посредника, но и производителя продукции.

С. Соловьев. Торговать фильмами — это особое искусство; а как и всякое искусство — оно должно нести отпечаток индивидуальности. Безличная продажа погонных метров отечественных кинолент себя скомпрометировала, исчерпала. В каждом случае нужно действовать по-разному. К примеру, я просил генерального директора «Совэкспортфильма» Олега Александровича Руднева: не трогайте мою картину. Не везите ее на рынок в Лос-Анджелес. Работать с ней за рубежом нужно совсем иначе: пытаться прокатывать всю программу, таким образом выясняя коммерческий потенциал картины, ее стоимость. Скажу больше — создавать этот потенциал. Не послушались. Повезли, показали. Затем от кого-то слышал, мол, провалилась «Асса». Ничего удивительного, для Америки рок — не новинка. Профукали это дело. Непрофессионально. Как обычно.

Д. Дондурей. Но давай вернемся к премьере «Ассы» во Дворце культуры объединения МЭЛЗ, где она все-таки состоялась, имела коммерческий успех, общественный резонанс.

Из пресс-релиза:

С 25 марта по 17 апреля во Дворце культуры объединения МЭЛЗ проходил Арт-рок-парад «Асса», который посетило более 40 тысяч зрителей. Состоялось 30 утренних и дневных сеансов, 21 вечерняя и 3 ночные программы, в которых принимали участие группы: «Аквариум», «Кино», «Браво», «Зоопарк» с С. Рыженко, «Вежливый отказ», «Союз композиторов», «Калинов мост», «Нюанс», «Бригада С», «Центр», «Звуки Му», «Лига блюза», «Николай Коперник», «Наутилус Помпилиус», авторы и участники телепередачи «Веселые ребята», театр импровизации под руководством О. Киселева, театр самодеятельной песни «Мышеловка», музыканты Государственного малого симфонического оркестра под управлением Ю. Симонова.

В фойе и залах была развернута выставка, на которой экспонировалось около 120 произведений 23 художников из Москвы, Ленинграда, Одессы. Выставка была спроектирована архитектором Ю. Авакумовым, художником С. Шутовым, искусствоведами Г. Никичем и Е. Курляндцевой. Большинство ленинградских авторов — члены «Клуба друзей В. В. Маяковского», московских — члены Союза художников СССР, молодежного объединения СХ, объединения «Эрмитаж».

В Арт-рок-параде демонстрировались коллекции моделей одежды И. Бурмистровой и Е. Зелинской; осуществлялась торговля рекламной продукцией: майки, пластинки, календари, плакаты, значки, буклеты, клеящиеся

аппликации и другие сувениры со специальной рекламной символикой фильма «Асса».

На Арт-рок-параде «Асса» в ДК МЭЛЗ было аккредитовано более 200 советских и около 100 зарубежных журналистов.

С. Соловьев. Безусловно, в те дни я был счастлив, кое-что во Дворце культуры МЭЛЗ нам все же сделать удалось. Конечно, это была малая часть того, что планировалось в «Ударнике». Инерция осуществленного в МЭЛЗе должна была по нашему замыслу сдвинуть с места и «покатить» задуманные программы. Вместо этого — единичное экспериментальное событие. Хорошо, конечно, что вытащили из подвала художников. И одновременно из сферы творческих и идеологических спекуляций. Выставка моды, выступления рок-групп, надеюсь, какой-то частью и сама картина представили зрителям неизведанный эстетический континент.

Д. Дондурей. Но именно там стало понятно, что наше предприятие — совершенно неподъемная вещь на самодеятельном уровне. Это был, как говорится, голый энтузиазм. С обилием простительных и непростительных ошибок. Несколько дней рок-группы, скажем, работали на сломанной аппаратуре, были и другие сбои, издержки. В каждом элементе требуется высокое владение профессией. Фактически это ведь шоу-бизнес. Кто это умеет делать? Никто. Легче пригласить из Англии «Юрай Хип» и собрать... «бабки». Каждое представление программы призвано держать планку, ко всем премьерам должны быть предъявлены такие же требования, как к постановкам во МХАТе. К бутербродам в буфете — как к титрам фильма. На уровне собственных требований мы удержаться не могли. Отсутствовал профессионализм. Хотя несколько человек из объединения «Круг» и «Союзинформкино», которые все и осуществили в МЭЛЗе, забросили свою не-

посредственную работу. Субъективно были использованы все возможности.

С. Соловьев. Все так, но история с «Ассой» стала для меня драмой сплошных нереализованных возможностей. Выстрелили один патрон из обоймы, а потом бездарно колотили молотком по капсулам. И хотя на протяжении всех дней ни на одном сеансе не было ни одного свободного места, были забиты все проходы, но в коммерческом смысле проводить премьеру в этом помещении было трудно. В «Ударнике» ожидалось получить в три раза больше денег — гарантированные полмиллиона только в первые полтора месяца. Потом мы получили предложение на гастроли этой программы в крупнейших залах Челябинска, Свердловска, Киева, Кишинева, Одессы и других городов. Но пока не создан Центр, нет соответствующего штатного состава — поехать туда и заняться всем этим просто некому. Дело умирает. И еще. Программа тщательно отбиралась, представляла лучшие или наиболее характерные произведения этого явления культуры. Усеченные же варианты дискредитируют саму идею, все превращают в безликую самодеятельность.

Д. Дондурей. Тут есть еще одна ловушка. В погоне за гигантскими залами легко теряется важнейший компонент такой программы — атмосфера молодежной «тусовки», обаяние ее спонтанности. Это свойство практически невозможно тиражировать. Каждый раз нужно специальными, придуманными для данного случая средствами надышать эту атмосферу.

С. Соловьев. Да, это все непросто. Когда программа задумывалась, мы надеялись, что будут приезжать западные продюсеры. Вместе с отказом «Ударника» полетела и вся система приглашений. Правда, и в МЭЛЗ забредали случайно разные люди — те, кто приезжал в Москву по другим делам. Даже от этих одиноких иностранцев поступило четыре-пять превосходных предложений. Национальная галерея искусств Канады хотела бы подготовить двухмесячное турне программы по городам Канады и США. Пять югославских продюсеров объединились, чтобы организовать поездку в Югославию. Аналогичные предложения поступили из Нидерландов и Италии. И все это, повторяю, только случайные посетители. Их привозили на «Ассу» для личного развлечения, а они «заводились» коммерчески. Но вот нужно заключать официальный контракт с канадцами, а выполнять его некому.

Д. Дондурей. Да что там Канада. В июне показали программу в Свердловске в кинотеатре «Космос». Прибыль за двадцать дней составила без малого двести тысяч. Сто десять тысяч из них сразу же забрал облфинотдел, сорок — не ударивший палец о палец — тамошний кинопрокат. После вычета расходов и прибыли кинотеатра на «Круг» пришлось 15 процентов. Конечно, хорошо, что пополнился фонд выплаты зарплаты свердловским милиционерам и учителям, но на подобных условиях прокатные эксперименты обречены.

С. Соловьев. Нам необходимо нормально функционирующее хозрасчетное предприятие, а не сумбурный сбор урожая с мэлзовского успеха. Объединению «Круг» хотелось бы иметь свой самостоятельный выход на культурный рынок, законы которого мы знаем, а не участвовать в случайной и хаотичной толкучке. Пора уникальных нереализуемых экспериментов, мне кажется, сейчас вообще проходит. Слишком многое тут можно списать на «эксперимент»: и собственную неуверенность, и лень, и нежелание обновление сделать нормой нашей жизни. И трусость. Эксперимент полезен только в том случае, когда он не символическое действо, если вслед за удачей происходит его проникновение в практику повседневной деятельности. Мы очень хотим нормально и планомерно работать с той отдачей, на которую уже сегодня способны. И разговор наш тоже единственно для этого.

Новая модель кинематографа

Андрей Герасимов

Иные времена, иные цели

Сегодня, на мой взгляд, важно говорить об общих тенденциях кинопроцесса, а не об отдельных фильмах — ярких достижениях или вопиющих провалах, так как они чаще всего являются фактором творчества художника и характеризовать в целом движение кинематографа не могут. Рассматривая актуальные проблемы развития научно-популярного кино, можно выделить по существу одну главную проблему — поиски выхода из глубокого кризисного состояния этого вида кинематографии.

В чем же заключается, на мой взгляд, этот кризис?

Тезис первый. Устарелость, закоснелость творческих и официальных установок, подходов и методов создания научно-популярных фильмов, их все более явное несоответствие исторически изменившейся общественной ситуации.

С первых своих шагов и практически по сегодняшний день научно-популярное кино большинством причастных к нему и непричастных рассматривалось как средство просвещения масс, причем в основном в области естественных наук. И если это было логично и актуально в эпоху ликвидации безграмотности и необходимости воспитания у населения материалистического мировоззрения (в противовес религиозному), а затем во времена массового освоения всякого рода техники, то сегодня, когда среднее образование стало всеобщим, эта функция научно-популярного кино начала терять смысл. Простое просветительство изжило себя как главная задача. Однако подход к научно-популярному кино и критерии отношения к нему остались прежними. Только называться это стало иначе: «формирование материалистического мировоззрения и пропаганда достижений науки и техники» — иными словами, на него возлагались все те же информационно-просветительские функции.

К середине 60-х годов некоторые творческие работники начали открывать новые содержательные и выразительные возможности научно-популярного кино как искусства. И мог начаться процесс движения к человеку, к его интересам и чувствам, к тому, чтобы ответить на социальные ожидания зрителя, отогретого волной «оттепели», почувствовавшего, что он, наконец, может быть не «винтиком», а личностью...

Но, увы, начался период застоя, и административно-бюрократической системе было не до зрителя. От нас по-прежнему требовали пропаганды достижений науки и техники, сельского хозяйства и промышленности. Нужны были показуха на экране и хорошая отчетность о выполнении тематического плана. И никаких человеческих проблем. К сегодняшней ситуации в стране мы пришли с уже устоявшимся комплексом этих установок, входящих в противоречие с интересами истинных художников и зрителей.

Не случайно противники хозрасчета выдвигают, как главный, аргумент: «Мы пропаганда, а потому должны быть на дотации!»

Тезис второй. Развитие естественных наук за последние четыре де-

сятилетия привело их к такому внедрению в глубины микромира, что стала исчезать наглядность представлений о структурах и процессах и передний край науки вышел на абстрактно-понятийный уровень. И еще специализация и дифференциация естественных наук зашли так далеко, что впору популяризировать науки внутри самой науки.

Говорят, наше дело раскрывать драму идей, здесь наша драматургия. Это так, но для этого нужно сначала постигнуть сами научные идеи (что весьма трудно для обыденного сознания), а затем уже следить за их драматической борьбой. А если еще к этому прибавить чисто наше явление — монополизацию некоторыми учеными целых научных направлений, то о какой борьбе идей можно говорить? Оставалось прославлять достижения и их авторов-монополистов, послушно иллюстрируя постулат: наша наука самая научная в мире.

Не без нашего участия (да, собственно, к тому нас негласно и подталкивали) наука в глазах общества стала всемогущей, всезнающей — этаким божеством, нити управления которым, однако, тянулись к верхним этажам руководства. Недаром многие государственные решения, носившие печать субъективизма и самодеятельности, прикрывались словами: «научно обоснованные», «на научной основе», «наука — производительная сила» и т. п. Только в чьих руках? А может быть, она разрушительная? Но так вопрос не ставился, и ставить его было нельзя. Чем все это кончилось, известно, да и кончилось ли? Ведь естественное саморазвитие науки как интегрального интеллекта общества было сильно искажено.

Поэтому тезис третий. Наступает время бурного развития техники, все новых и новых технологий, все углубляющейся производственной специализации. Без должного баланса с гуманитарным и морально-нравственным развитием общества это чревато технократизацией индивидуального и общественного мышления, асоциальностью самой жизни. Ведь технократическим структурам нужны не сообщества индивидуумов, а лишь обезличенные исполнители. В такой ситуации человек, как общественное существо и как индивидуальность одновременно, только помеха поступи научно-технического прогресса.

В нашем кино это отражалось в полной мере. Провозглашение с экрана лозунгов или заклинаний типа «все для человека, все для блага его и счастья» не спасало положения: слова пролетали мимо ушей зрителя, перед которым разворачивался парад достижений (не дай бог — противоречий!) НТП и НТР.

Асоциальность научно-популярного кино взращивалась несколькими садовниками. Теория и критика постепенно сформировала к нему такое отношение, что никто от него и не ждал общественной значимости — оно должно показывать что угодно железное, говорить о чем угодно «научном», только не о человеке (если это не «медицинский» фильм).

Для административно-бюрократического руководства было удобно иметь хотя бы один вид кинематографа, который не вторгался бы в область человеческих и социальных проблем, пусть даже связанных с развитием науки и техники. С помощью послушных редакторов разных уровней это культивировалось на практике, и многие творческие работники почувствовали вкус к жизни спокойной, отгороженной от проблем общества, где от авторов не требовалось собственной позиции.

Вообще способов скрыться от проблем жизни и имитировать творчество в нашем кино много. Что говорить о рядовых творцах, если наши корифеи, патриархи научно-популярного кино успешно следовали духу того времени. Так неписаным девизом «Альманаха кинопутешествий» были три «К» — «Красивый человек на Красивой земле Красиво живет». Наверное, поэтому альманах был одним из любимых кинозрелищ на правительственных дачах. С одной сто-

роны, он создавал иллюзию благостной устроенности нашей жизни, а с другой, заменял личное знакомство со страной.

Или фильмы, в которых, воплощая примитивно назидательную драматургию, действовали условные пионеры и условные добрые дяди — рядом с настоящими, но хорошо дрессированными животными. Невероятно далекие от реальной жизни, эти ленты не воспринимались и как сказки.

Снимая фильмы о животных, можно незаметно уйти и укрыться от актуальных проблем общества и времени. Конечно, это не объявляется открыто, а называется «защитой природы» или «экологической пропагандой». Но мы ведь понимаем, что демонстрация поведения и жизни животных, хотя и очень интересных, не есть еще экологический фильм. Это не значит, конечно, что я против фильмов о природе, животных и экологии. Я только хочу обозначить те вехи, через которые проходил путь формирования асоциальности научно-популярного кино, приведшей его к кризисному состоянию: потере интереса зрителя и вслед за этим — самого зрителя.

Тезис четвертый. В процессе незаметного и многосложного накопления негативных тенденций стало меняться отношение к самому научно-популярному кино, как виду кинематографа, и в среде зрительской, и кинематографической, и в Госкино, и в Союзе кинематографистов. В их глазах оно стало второсортным, если не третьесортным. Но самое больное явление — это отношение к нему проката, сама система проката, создающая научно-популярным фильмам режим наименьшего благоприятствования. Поэтому сегодня одной из кардинальных для нас проблем является реорганизация проката неигровых фильмов.

Лишенные связи со зрителем, творческие работники оказались в изоляции, а это способствовало размыванию содержательных и эстетических критериев. Самой надежной стала ориентация на руководство (а уж оно-то всегда вещало от «имени народа»). Отсюда прямая дорога к административному произволу, к внутристудийной борьбе за места, награды, звания и т. п. Создалась благодатная среда для процветания умелых приспособленцев и услужливых полупрофессионалов, которая, если все останется по-прежнему, может привести к нравственному и творческому разложению нашего сообщества.

Тезис пятый. Необходимо обновление, оздоровление творческих кадров научно-популярного кино. Эта проблема встанет во весь рост как только вступит в полную силу принцип свободного творческого соревнования для реализации заявленных идейно-художественных программ.

В минувшем году Всесоюзная комиссия научного кино, достигнув согласия с Госкино СССР, активно участвовала в формировании мастерской сценаристов научно-популярного и документального кино на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Рассматривается вопрос об абитуриентах (опять же на Высшие курсы) в мастерскую режиссеров научного кино в 1989 году. Так что здесь могут быть какие-то сдвиги, рождаются надежды.

Конечно, мы рассчитываем и на ВГИК. Необходим срочный набор для специальной мастерской режиссеров научного кино. Причем и прием и обучение следует вести на новых условиях и принципах. Как показывает многолетний опыт, предпочтение надо отдавать абитуриентам с высшим образованием, что в дальнейшем позволит сократить сроки учебы. Это же дает возможность сосредоточить все внимание на чисто профессиональной подготовке. Надо перейти на индивидуальный метод обучения профессии, у одного мастера должно быть не более трех-четырех студентов. А важнейшим этапом должна стать работа студентов в съемочной группе мастера. Такая организация учебного процесса позволит, на мой

взгляд, рассчитывать на возникновение различных школ, художественных направлений. Наконец, один из важнейших элементов формирования художника научного кино — это углубленное изучение философии как основы воспитания социально активной творческой личности.

Чтобы реализовать только эти замыслы, нужна серьезная, всесторонняя перестройка системы обучения во ВГИКе. Полумеры не дадут необходимого практического эффекта.

Тезис шестой. Сближение, стирание различий между научно-популярным и документальным кино. Проблема непростая, но она рождается самой практикой и все настойчивее требует внимания. Прежде всего здесь слово за теорией кино, но в научно-популярном кино теоретиков очень мало, а если говорить честно, то практически действует один человек.

Долгое время научно-популярное и документальное кино развивались как разбегающиеся галактики. Наверное, пришла пора задуматься об объединении — по общности концепций, принципов развития. Очевидно, назревает некая интеграция, хотя различие и останется, но не во внешних приметах и приемах, а в глубине и научности анализа явлений: и в самой науке, и в общественной жизни, и в истории, и во Вселенной... Видимо, мы станем родными (если можно так сказать) братьями, но никогда — сиамскими близнецами.

Осознание переживаемого кризиса научного кино поставило перед его Всесоюзной комиссией первейшую задачу — выработку новой концепции научно-популярного кинематографа как части общей концепции развития советского киноискусства. После длительной, многосложной работы, широких обсуждений и дискуссий на пленуме комиссии был принят важный для нас документ «Перспективы развития научного кино». Коснусь главного. Надо незамедлительно перейти от прежней информационно-просветительской деятельности к решению проблемно-аналитических задач. Наше кино должно дать человеку мировоззренческие опоры, образцы многомерного и самостоятельного мышления и отвратить его от штампов и стереотипов. Это кино должно не только обогащать человека знаниями, ориентировать его в современных и вечных научных и культурных ценностях, оно должно, как призывал Р. Тагор, «прививать вкус к наслаждению от процесса размышления». Наши фильмы должны стать своего рода зеркалом, с помощью которого общество будет познавать себя.

Предлагаются следующие основные программные направления нашей деятельности:

1. Человек и мироздание. От понимания «устройства» и сущности законов природы к осознанию человека как сложнейшего явления вселенского порядка. Перспективы человека и человечества.

2. Человек и общество. Весь комплекс проблем, исследуемых социологией, психологией, физиологией, генетикой, эстетикой. Социальное и биологическое в человеке. Уникальность и самоценность личности.

3. Восхождение человека. Триединство — воспитание, обучение, развитие как средоточие проблем роста и времени. Творчески переработанный опыт, спасающий от повторения ошибок. Возрождение морали и нравственности. Социальное обновление человека на современном этапе развития.

4. Человек в масштабе времени. Исследование прошлого как путь самоосознания. Через историю природы к истории людей, через осмысление болевых точек истории страны к воспитанию историчности мышления, к философии предстоящего развития.

5. Человек в социокультуре. Тысячи граней, отражающих в себе наследство поколений и конкретный опыт великих умов и талантов. Зерна национальной неповторимости и мировые ценности гуманизма. Наука как часть культуры. Культура мышления —

формы, методы, опыт выдающихся мыслителей.

6. Человек и среда обитания — диалектика взаимодействия. Воспитание экологического мышления. От биосферы к ноосфере.

7. Человек в фокусе парадоксов НТП. Трудности освоения новых технологий. Социальная значимость научных проблем. Человеческое измерение и новая иерархия ценностей. Культурный контекст НТП. Противоречия НТП и нравственность. Предвидение и фантастика.

Конечно, эти направления не исчерпывают многообразия связей научно-популярного кино с действительностью. Все, что имеет отношение к интеллектуальной деятельности человека в мире, насыщенном научным знанием, может стать предметом кинематографа, находиться в сфере его интересов.

В «Перспективах развития научного кино» заявлено намерение пересмотреть и обновить функции и направления развития нашего кино. И это не самоцель, а необходимейшее условие решения новых задач, поставленных временем перед нами.

Сейчас мы делаем шаг к конкретизации нашей концепции — разрабатываются идейно-художественные программы. Они уже готовы на «Центрнаучфильме» и «Киевнаучфильме». Пока отстают ленинградцы, как мне кажется, из-за недопонимания важности переживаемого этапа перестройки. Не все программы московской студии равноценны, не все соответствуют общей концепции. К сожалению, видно стремление во что бы то ни стало сохранить существующие структуры, подменить идейно-художественную программность привычным тематическим набором названий фильмов.

В качестве аргумента в пользу старого и отжившего ссылаются на прошлые успехи и заслуги. В ходу высказывания типа: «Ну, были недостатки, но не до такой степени падения мы дошли, что все надо менять!» Действует административная инерция — определять тематические пропорции, рубрики, «чтобы обо всем понемногу», чтобы, не дай бог, не было крена в какую-то тематику, а еще страшней — «шараханья» в сторону. Пытаются запугать дублированием, мол, модных сейчас тем... Хорошо нам знакомый отчетно-арифметический подход преследует, как мне кажется, цель сохранить указующий и решающий бюрократический орган управления творчеством.

В период подготовки к конкурсу идейно-художественных программ возник рецидив «пробивания» с помощью частных визитов к руководству Госкино, персональных или коллективных писем в расчете на кабинетный способ решения вопроса или на средства дополнительного давления «сверху». Старое глубоко проникло в наше сознание.

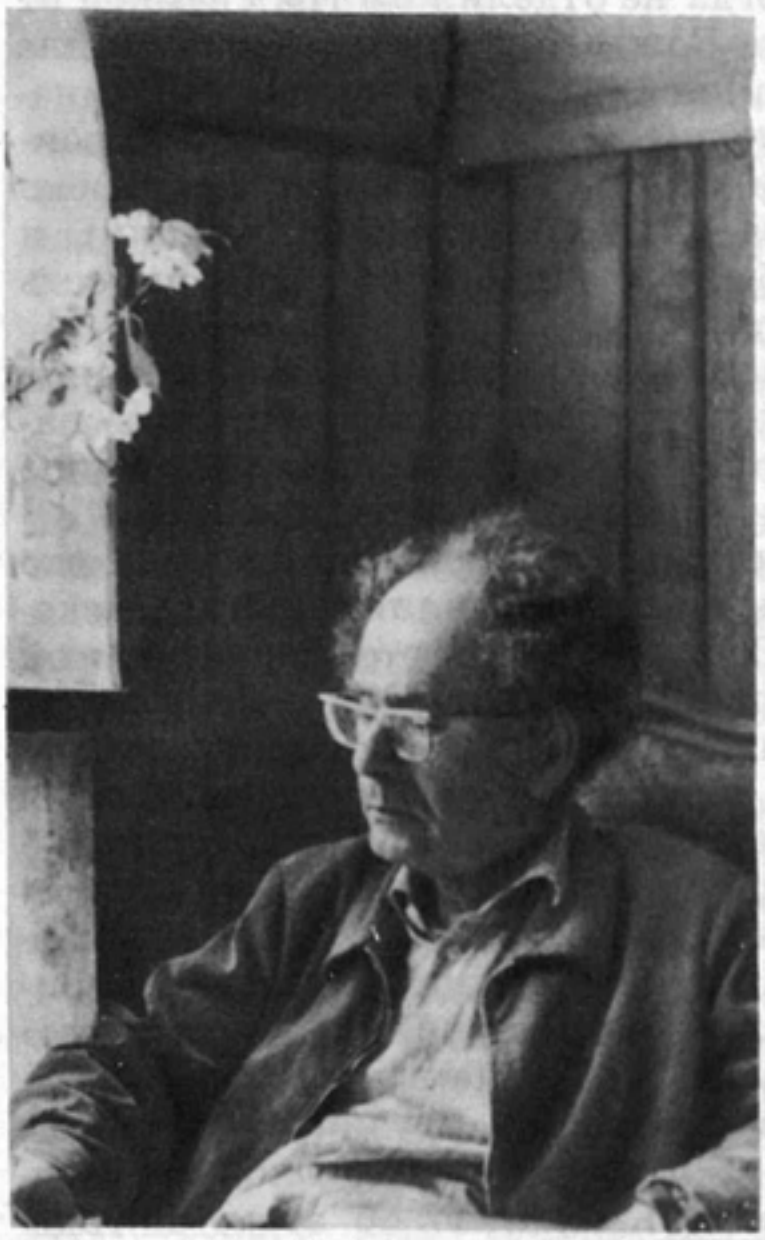
И самое удивительное, что этот способ иногда находит в Госкино поддержку. Насколько мне известно, накануне обсуждения программ «Центрнаучфильма» ряд таких писем был размножен и роздан членам коллегии Госкино. Не всем, разумеется, лишь тем, кто, по мнению авторов, мог бы их поддержать. Мне непонятна эта закулисная деятельность в условиях гласности нашей работы по утверждению программ.

Таковы творческие проблемы развития научно-популярного кино на сегодняшний день. И если мы их решим, это не значит, что завтра не возникнут новые. Видимо, в этом и есть процесс развития! Только бы проблемы были каждый раз новые и конструктивные.

Перестройка требует не только изменения структуры и организации кинодела, хотя и они важны, а перемен в самих себе, в собственном творчестве. До сих пор для многих работа в кино была просто работой. Завтра в кино должны будут трудиться только те, кто способен творить, кто способен создавать искусство.

Г. Померанц

По ту сторону здравого смысла



«Поистине,— повторим вместе с Вакенродером,— «кто верит какой-либо системе, тот изгнал из сердца своего любовь! Гораздо сноснее нетерпимость чувствований, нежели рассудка: суеверие все лучше системоверия».

П. А. Флоренский (которого я цитирую) писал это в 1918 году, сопротивляясь огромной новой волне веры в систему[1]. Но мы пожили еще 70 лет. Мировой опыт XX столетия показал, что ярость борьбы с рационализмом, торжество иррационального чувства, национальных, расовых, религиозных антипатий и суеверной интуиции не лучше.

Сознание тупика, вызванное во всем мире первой мировой войной, долго обходило нас: мы верили в свою систему и высокомерно смотрели на растерявшуюся буржуазию. Но в период застоя вера зашаталась. Возникла абсурдная ситуация, и охватило чувство абсурда. Казалось, что разум обанкротился. Началось царство призраков. В ход пошли гороскопы, гадалки, велесовы книги, протоколы сионских мудрецов...

Рядом с возрождением великих традиций серебряного века шло возрождение малой традиции предреволюционных лет, бытовавшей среди обывателей и охотнорядцев. И современный литератор, вчера еще зубривший «Краткий курс», простодушно клевал черносотенную мякину.

В 1969—1970 годах многие почувствовали, что у страны отнято будущее, что движение будет продолжаться только как гниение — и неизвестно, сколько лет подряд. Началась борьба за право выезда — и неожиданно окончилась успехом:

> Броня державного кордона
> Как решето.
> Им светят Гарвард и Сорбонна,
> А нам-то что?
>
> *Борис Чичибабин*

Что делать остающимся? Мне эта задача показалась более значительной. Дух может вынести внешнее гниение. Я записал несколько мыслей об этом, которые впоследствии перешли в эссе «Неуловимый образ», написанное немного позже, в 1971—1972 годах: «Разве *здоровая* Испания породила Кальдерона и его современников? И разве в здоровое

[1] Флоренский П. У водоразделов мысли.— В сб.: Эстетические ценности в системе культуры. М., 1986, с. 114.

время жил Августин? В самое больное для Рима и большинства римлян. Но оно было хорошим временем для того, чтобы писать «Исповедь»: живи Августин в век Сципиона, под гром римских побед, он никогда не отделил бы град земной от града Божьего... И если бы не гнила Испания — не было бы смертного напряжения духа в испанском барокко, и не было бы святых Эль Греко (сына двух гнилых цивилизаций), и не было бы трагедии «Жизнь есть сон».

Распространяясь, гниение в конце концов убивает и дух. Но есть какой-то миг болезни, который выше самого цветущего здоровья...»

Читатель, возможно, заметит, что здесь чувствуется влияние Достоевского. Это правда. Достоевский — мой спутник с 1938 года. Но вокруг цитированных рассуждений плавала еще одна невысказанная мысль: я связан с какой-то группой людей — смешных людей, гадких утят, нетипичных, затерянных в толпе, но все-таки в определенной толпе и в определенной стране. Я вполне понимаю радость Осипа Мандельштама, когда он вернулся из Грузии и услышал вокруг русскую речь... Словом, я остался и не жалею об этом. В годы застоя писалось глубже, без мысли о непосредственном впечатлении на читателя, писалось — как перед богом. От общественных и политических страстей я решил отвернуться. При строго охраняемом морально-политическом единстве национальности — единственное, удостоверенное паспортом, отличие одного советского человека от другого — станут ведущим неформальным принципом политической группировки. Все обиды будут стекаться в национальное русло, становиться национальной ненавистью. Участвовать в неизбежной при этом грызне не хотелось...

Однако совершенно уйти в отрешенность не удалось. Я не мог иногда не кричать караул (или, вернее, писать караул) по отдельным возмутительным случаям. Впрочем, вскрикивал, не ожидая результата и легко принимая связанные с этим неприятности. А жил — не этим.

Надо или жить, или читать газеты, сказала моя приятельница после очередной волны газетной грязи, где-то в начале семидесятых. И я жил. Не выписывая никакой прессы и раз в две недели включая телевизор.

Критик Л. А-й недавно заметил в разговоре со мной, что лучшие стихи Пушкина были написаны во время застоя. А в более динамичное время — «Гаврилиада»... В этом есть своя правда. Но, выслушав ее от другого, я возразил, что начинать делать первые шаги все-таки лучше до жестоких морозов, в оттепель, в общественном движении, в обстановке надежд. Дозревать можно и в заморозки, а начинать, когда все застыло, трудно.

Тут одна метафора мешает другой. Мы привыкли к словечкам Леонтьева (Россию надо подморозить) и Эренбурга (оттепель). Однако если реализовать метафору мороза, застой кажется здоровым временем: в мороз исчезает запах гнили. А беда именно в том, что застойное общество гниет и люди плесневеют, опускаются. Только очень немногие с мучительным трудом находят выход — вглубь.

Дух пробивается сквозь тину и плесень с огромными потерями. Миллионы погружаются в алкогольный туман и в ядовитую мифологию «Памяти», а сквозь это — музыка Пярта и Шнитке, картины Вейсберга, Казьмина, выстраданные фильмы, десятки лет дожидавшиеся часа на полках...

Вот несколько строк из тетради безвременно погибшего Володи Казьмина[2]:

«Оказавшись в ситуации глубочайшего душевного кризиса, цепенея от ужаса одиночества и не имея возможности спрятаться, забыться и убежать, я стал, как тонущий, хва-

[2] Его посмертная выставка недавно прошла в Москве в зале на Малой Грузинской.

таться за соломинку, и соломинкой этой оказалось запомнившееся мне однажды стихотворение Лермонтова «Молитва». В том состоянии, в котором находился, я даже не мог понять смысла того, что говорил, а только повторял эти стихи снова и снова, бормоча их почти бессознательно, вкладывая в них только то, что осталось у меня,— надежду. Перемену, которая стала происходить во мне, трудно описать, да это и незачем... Сейчас, спустя годы, я могу уже определенно сказать, что в состоянии, в котором я находился в тот момент, смысл проговариваемого мною был мне вначале совсем неважен; это была встреча с первозданной скрытой силой ритма, как в заговорах, причитаниях или детской тарабарщине. Но постепенно из недр этой первозданности появилось чувство, оно согрелось от повторов, как от трения, и с дыханием заструилось вверх, коснулось ума. Тогда уже появился проблеск осознавания, скрытый смысл, все собралось, стало единым и связанным. Тело соединилось с умом через тепло и ритм сердца — слово вернуло меня к жизни, с ним пришел свет.

Может быть, с того времени поэзия для меня стала делиться на просто поэзию и такую, на которую можно опереться в трудную минуту, которая способна прийти на помощь. Я стал искать стихи, в которых слово и ритм обладают особой силой, соединены в особом союзе, стихи, способные собрать рассыпающуюся иногда на части психику и исцелить ее, вернуть к бытию. Таким словом, мне казалось, можно возвращать к жизни и отымать жизнь, можно возрождать из пепла и превращать в пепел то, что достойно им стать, можно преображать и строить, через такое слово можно «стать»...

Испытывать это мне лучше всего удавалось тогда, когда мне было действительно плохо, когда обстоятельства загоняли меня в угол и не было выхода, когда не на кого было опереться и уходила из-под ног почва,— тогда со всей страстностью опирался я на самого себя, того себя, которого я еще никогда не встречал, просил его прийти, звал его, приказывал ему, прибегая к этой могущественной силе слова, и тогда... свершалось то, что я называл чудом».

Бросается в глаза, что глубина, в которой Володя Казьмин находил «того себя, которого... еще никогда не встречал», лежит по ту сторону здравого смысла. Но на такой глубине без привычных ориентиров очень легко запутаться. Тибетская «Книга мертвых» предостерегает против соблазнительных огоньков, вспыхивающих за порогом обыденного,— гораздо более ярких, чем свет освобождения. И опыт массового вовлечения интеллигенции в иррациональные глубины оказался подтверждением этой старой истины. Куда только не попадали искатели тайн...

У Володи Казьмина был природный дар различения духов. Но это редкий дар, совершенно не совпадающий с общей одаренностью. Он был у Владимира Соловьева, а Флоренскому его не хватало; заскоки и вспышки фанатизма портят лучшие его работы. Розанов всю жизнь блуждал среди духовных соблазнов. И у Достоевского чего только не было. Хотя все эти гении прошлого века что-то думали о различении духов. У них была духовная культура.

А сейчас каждый экспериментирует по-своему. Надеясь на свои силы и позабыв, что на полдороге сторожит дьявол.

На полдороге в глубину сбивчивая интуиция, перемешанная с воображением дурного вкуса, создает призраки, и место выветрившейся идеологии занимают мифы XX столетия, гибриды полунауки с голосами темного подсознания. Все почувствовали себя обиженными, оскорбленными. Все стали искать виноватого в другом.

В 60-е годы иррациональное как-то выносилось за скобки. Казалось, что общество развивается в осознанном направлении — или по крайней мере

пытается развиваться,— и это движение даст когда-нибудь плоды. Поэтому господствовали рациональные схемы исторического процесса. Я чувствовал потребность в них и пытался кое-что разрабатывать, но направление истории изменилось, и на поверхность историографии вышли этносы, увлекаемые пассионариями[3].

Мое предчувствие, что нации станут политическими группировками, совершенно оправдалось. Начался процесс отчужденности окраин от замороженного центра; движение части евреев за отъезд было только индикатором глубинного процесса. Кто-то неловко сравнил эмигрантов с крысами, бегущими с тонущего корабля. Корабль дал течь. Людей, не лишенных смутного исторического чутья, охватил страх надвигающейся катастрофы. У каждой национальной группы этот страх выражался по-своему. Но так или иначе — боялись индурцев. Фазиль Искандер создал поразительно емкий и важный для понимания современности термин. Индурец стал не просто чужаком (чужаков всегда недолюбливали). Он превратился в какого-то могучего дракона, в воплощенного дьявола, в антихриста... И появились рыцари, вроде И. Р. Шафаревича, ополчившиеся в бой с драконом.

Самое грустное, что эти два процесса (прорыв к чистому свету вечности и захваченность болотными огнями) иногда переплетались, что те самые люди, которые жаждали подлинной глубины и источника нравственного обновления, попадали порой в тупик национальной ограниченности и ненависти к чужакам. Я говорю, в частности, о Василии Белове и Валентине Распутине.

Сочетание гуманизма с антигуманизмом, мышкинской любви и рогожинской ненависти — все это уже было в Достоевском. Он один в рациональный XIX век нес в себе весь хаос XX века. Достоевский — первая альтернатива казенному оптимизму в моем развитии. Свет, шедший через его романы, помог мне стать самим собой. И темные порывы его я чувствую как облака, ненадолго заслоняющие солнце. Однако публицисты «Веча», а потом «Памяти» тоже опираются на Достоевского и цитируют его точно, не перевирая. Так же, как сейчас активисты «Памяти» точно цитируют речь Распутина на съезде Общества по охране памятников культуры.

Достоевский — бессмертный образец одаренности, вырвавшейся по ту сторону здравого смысла. С этого выхода по ту сторону Достоевский, можно сказать, и начался как мировой писатель: «если уж все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица»,— пишет Подпольный человек... Я с 1938 года отстаивал освобождающее влияние иррационализма, отказа ото всяких схем и систем в художественном творчестве и достаточно много об этом написал (а иногда и говорил, если представлялась возможность). Но мне всегда казалось безумием переносить иррационализм в решение социальных и политических проблем. К сожалению, в России это достаточно часто случалось.

Национальный характер не сводится к одной, даже поразительно яркой, личности. Были у нас мыслители глубокие и в то же время трезвые: Вл. Соловьев, Георгий Федотов, П. Чаадаев. Они умели додумывать до конца неприятные мысли и принимать неприятные выводы. Но захлеб, переход за черту и отдача себя вольной волюшке чувства — очень характерная русская черта. Вольной воле любви — и вольной воле страха и ненависти к чужому. «Широк, слишком широк человек,— говорит об этом Митя Карамазов.— Надо бы сузить».

Чужая душа — потемки, и объяснить ее трудно. Но мне вспоминают-

[3] Сравни мою критику концепции этносов в статье: «Теория субэкумен и проблема своеобразия восточных культур».— «Ученые записки Тартуского университета», вып. 392, 1976, с. 42—67.

ся мысли Даниила Андреева и Н. А. Бердяева о каком-то особом русском страхе Антихриста. Андреев находит исток этого в мучительном впечатлении от второй половины царствования Ивана Грозного. Идея подмены святыни оформилась позже, после реформ Никона и Петра, но в неявной форме она сказалась еще в Смуте. Нечто подобное произошло после смерти Сталина. Его победы и его зверства хотелось отделить, приписать двум разным существам или даже сущностям. На эту потребность превосходно отвечал миф о новом Антихристе — жидомасонах.

Массовое сознание неохотно приняло правду о преступлениях генералиссимуса и легко согласилось с его реабилитацией. Но куда было девать память о чем-то чудовищном, совершившемся с нами, и чувство нарастающей катастрофы? Нужен был мифический злодей, и он был найден. Этот процесс начался еще при Сталине, сознательно им направлялся (в компании по борьбе с космополитизмом, в деле врачей) и продолжался в годы застоя. Некоторых писателей-«деревенщиков» он подхватывал и снизу, стихийными волнами народных суеверий, и сверху — через редакцию «Нашего современника», через антисионистские книги и статьи В. Бегуна, Е. Евсеева, В. Емельянова, А. Романенко, В. Скурлатова...

В сознании, перешедшем через порог здравого смысла, есть какая-то повышенная неустойчивость, повышенная подверженность искушениям, повышенная готовность поверить бог знает во что. Что удивительного в суевериях Распутина? Удивляться тут, если хорошенько подумать, нечему. Хотя огорчила меня неожиданность: именно от Распутина я ничего подобного не ждал. В творчестве его не было никаких взрывов злобы, никакого кликушества...

Что-то проясняют ответы Распутина на пресс-конференции в Западном Берлине 6 марта 1987 года. Сперва он говорит то, что мне близко и понятно: «...часто не хватает духовного и нравственного воспитания этим людям. А со слепой души можно наворотить много чего не только в хозяйстве, но и в культуре. То есть эти изменения должны неминуемо включать и духовную перестройку человека. Необходим отказ от той полумертвой идеологии, полумертвой духовности, в которой мы жили. Без этого опять можно заехать туда, откуда можно будет возвращаться очень долго» («Форум», 1987, № 17, с. 211).

Потом была реплика Элема Климова: «Информационные функции нашего телевидения резко изменились, но когда оно выполняет развлекательные функции, то иногда становится страшно. Особенно в такие праздничные вечера или ночи, когда люди отдыхают. Иногда такое ощущение, что наступил праздник дьявола. Через телевидение часто можно почувствовать, что апокалипсис приближается. И от вашего телевидения... такое же ощущение» (с. 217).

«Вот Элем Климов здесь говорил о советском телевидении,— подхватывает Распутин.— Когда оно дает развлекательные программы, то впечатление такое, что балом правит сатана. Бывают иногда такие минуты, когда кажется, что праздник дьявола состоялся уже и в народе тоже. Я говорю сейчас не о народе и его мировоззрении. Не о народе, а о населении[4]. Потому что глянешь, что делается вокруг, и это действует так угнетающе, что уже не хочется ничего делать — ни в литературе, ни в чем другом. Ну, винить в этом, наверное, некого. Винить нужно прежде всего искусство. Искусство, которое занималось посторонними вещами — развлекательством публики, а не сохранением человеческих начал в человеке. Искусство занималось пропагандой преступления и не говорило о наказании. Так было, очевидно, у вас, в последние годы это и у нас» (с. 218).

[4] Английский язык здесь гибче: он различает folk — народ и people — народ (современный народ — без народных песен и вышивок).— *Г. П.*

Если не говорить о наивной попытке опереться на *народ* и его мировоззрение, когда *население* увлек сатана,— этот вопль ужаса, во всей его непосредственности, мог бы вырваться и у меня.

Раскол начался после провокационного вопроса Адамовича. Провокационного — в хорошем, английском смысле этого слова (провокационный — разбивающий рутину, будящий творческую мысль).

«Мы найдем сотни, тысячи произведений, где ставится проблема: должен ли человек пожертвовать собой ради народа,— сказал Адамович.— Сегодня бомба поставила проблему, о которой страшно даже и сказать, а между тем — это вполне возможная ситуация. Возникает вопрос: должен ли собой пожертвовать народ ради человечества?» (с. 220).

«...Чтобы говорить о человечестве,— возразил Распутин,— прежде всего нужно говорить о своем народе. Это и есть польза человечеству. Это не ради дискуссии, а просто я верю в слово «народ» (с. 222).

Казалось бы, ничего худого здесь нет. Человечество складывается из народов. Служа своему народу, писатель служит человечеству. Все так... Но Адамович вышел за рамки всем известного, вчерашнего и позавчерашнего опыта. Он говорит о ситуации, которой до атомного века не было, ответа на которую народная мудрость, «народ и его мировоззрение» не знают, не успели нажить.

Адамович навестил друга, командира атомной подводной лодки и спросил его: «...Представь себе (обращаюсь я к другу), что кто-то там нажал кнопку и вся половина человечества, наша половина, уничтожена. Теперь тебе придется решать, ответишь ли ты тем же, нажав кнопку. Как ты поступишь?» А женщины сказали: «Конечно, они же наших всех убили». В них, в этих женщинах, говорит опыт и мышление, и эмоции прошлой войны. «Вы нас так, мы вас тоже так. Вы нас уничтожаете, мы будем вас уничтожать». Сейчас проблема стоит по-другому: «Они тебя уничтожают, а ты должен уничтожить вообще все человечество». Потому что твой ответный удар, он ведь убьет все человечество» (с. 220—221).

Я вспомнил дискуссию в институте истории в конце 60-х годов — о войнах прогрессивных и справедливых. Генерал Епишев тогда приказал все войны царской России считать прогрессивными и справедливыми. Историки возражали, опираясь на Маркса и Ленина. Дело Шамиля было справедливым, а русское завоевание Кавказа (или английское завоевание Индии) прогрессивным. Прогресс и справедливость не совпадают. Прогресс нравственно противоречив. Все это давно известно, и поэтому скучно повторять. То, что начальнику Политуправления, сталинисту, было плевать на Маркса, Энгельса и Ленина, тоже было понятно. Я собирался уходить. Как вдруг слово взял полковник из Политуправления, искавший управы на Епишева, и сказал: «Если американские империалисты нанесут нам термоядерный удар, а мы ответим сокрушительным контрударом, это будет справедливо. Но какой же прогресс, если ни там, ни здесь ничего не останется!»

Вот в чем, оказывается, дело. Реальность атомного века лишила приоритета не только классовую точку зрения (об этом говорил Хрущев, и недавно, еще решительнее,— Горбачев). Лишилась приоритета и народная точка зрения, со всеми ее представлениями о справедливости и о возмездии. Классы не перестали существовать, классовая борьба не перестала существовать, и народы с их нравственными воззрениями никуда не девались, не исчезли. Но впервые в истории общее дело человечества перестало быть абстракцией, стало смертельно конкретным. Потому что альтернатива этого блага — общая гибель. От которой не спасут ни стража на Эльбе, ни Голанские высоты. Это нельзя понять, опираясь на «народное мировоззрение». Сознание на-

родной правды, народной обиды и народной мудрости и народной замкнутости на своих народных интересах стало такой же смертельной опасностью, как эгоизм класса.

Счеты между народами всегда были безумием. Потому что подсчитать (и то с грехом пополам) можно только вину отдельного преступника; потому что свое страдание всегда кажется неизмеримо огромным, а чужое — ничтожным. Потому что никакое страдание не дает права на месть детям и внукам. Потому что сосредоточенность на страданиях отцов дает чувство, что нам, наследникам, все позволено. И при затяжном конфликте возникает какая-то цепная реакция зла; и да здравствует справедливость, покуда погибнет мир!

Человечество может спастись только в том (трудно вообразимом) случае, если народы согласятся остаться со страданиями неотомщенными и даже за гибель свою не захотят мести. Как тот безвестный цадик, молитва которого, записанная на клочке оберточной бумаги, была после войны напечатана в «Зюддойче цайтунг» и оттуда попала в проповедь вл. Антония Блюма[5].

История — не только развитие производительных сил. Это еще прогресс нравственных задач. К сожалению, только задач. Но когда задача не выполняется, цивилизация гибнет. Не сразу. Медленно действующую закономерность заслоняют стремительные завоевания и перевороты. Но ни одна большая цивилизация, оставшаяся на уровне родовых добродетелей и кровной мести, не сохранилась, и сейчас мы стоим перед новым порогом, перед необходимостью нового скачка.

А народы помнят прошлые победы, когда за Марафоном следовал Эсхил, за Бородином — Пушкин. Но вот мы победили в 1945 году и настроили памятников Сталину. А за следующей победой и памятники некому будет ставить. Разве рыбам в глубинах океанов. Они, говорят, уцелеют во время атомной ночи и атомной зимы.

2000 лет тому назад один человек перешагнул через народную веру к вселенскому духовному чувству и к новому пониманию добра. Это было ересью. На еретика донесли. «Лучше пусть погибнет один человек, чем весь народ». Те, кто сегодня ставят народ (какой бы ни было народ) на первое место, повторяют суд первосвященника. 2000 лет для них прошли даром.

Сознание личности и сознание человечества (личности, способной почувствовать все человечество как саму себя) идут рука об руку. Это смутно почувствовал Окуджава, возражая Распутину: «Я хочу понять для самого себя, что такое в конце концов «народ». Понятие это у нас — я не знаю, как у вас,— очень распространенное, и под знаком этого понятия создавалась не только великая литература, но творились очень серьезные злодейства. И все это связано с понятием «народ». Я, честно говоря, устал над этим думать.

Я встретился как-то с одним крупным чиновником и ему сказал, что по телевидению, в кино показывают всякую белиберду, я ничему этому не верю. «А это не для вас»,— ответил он, подразумевая народ.

Я тоже «народ». У нас произошло какое-то искажение понятия «народ». Почему под «народом» стали понимать не историческую культурную категорию, а просто простонародье, малограмотных людей. Но за

[5] «Да перестанет всякая месть, всякий призыв к наказанию и возмездию. Преступления переполнили чашу, человеческий разум не в силах больше вместить их. Неисчислимы сонмы мучеников...

Поэтому не возлагай их страдания на весы Твоей справедливости, Господи, не обращай их против мучителей грозным обвинением, чтобы взыскать с них страшную расплату. Воздай им иначе... Прими во внимание добро, а не зло. Пусть мы останемся в памяти наших врагов не как жертвы, не как жуткий кошмар, не как неотступно преследующие их призраки, но как помощники в их борьбе за искоренение разгула их преступных страстей. Ничего больше мы не хотим от них».

всеми этими громкими фразами о судьбе народа пропало очень важное — у нас (не знаю, как у вас) за многие годы исчез институт уважения к личности. Для меня лично лозунг восстановления этого института является самым главным... Если мы научимся уважать личность, тогда мы научимся уважать и народ, и человечество» (с. 222—223).

Окуджава ничего не ответил на вопрос Адамовича, но по сути он его поддержал. Развитая личность, стоящая на уровне задач атомного века, скорее даст правильный ответ, чем большинство. Точка зрения, связанная с патриархальными представлениями о справедливости и мести, должна быть преодолена. В конечном счете — и самим народом. А пока этого нет — личностью, идущей впереди народа. Опираясь на внутреннюю невозможность поступить иначе, а не на народную веру.

Суеверие не лучше системоверия. Оба хуже. Это показали катастрофы в Алма-Ате, в Сумгаите... Этноконфессиональные конфликты, видимо, неизбежны, пока интеллигенция не научится цельному, нераздробленному добру, о котором писал Иконников из романа Гроссмана «Жизнь и судьба». Искусство не во всем виновато; оно не все может. Но оно может гораздо больше, чем делает. И дело здесь не только в бюрократах, а в самих мастерах искусства.

Смогут ли поэты, художники, режиссеры подняться на уровень задач нашего века? От этого очень многое зависит. Смогут ли писатели подняться над народными предрассудками? Опыт Сумгаита был — и в этом смысле — страшным провалом. Если фольклорно понятый народ остается альфой и омегой; если фактически такого народа нет, а есть население, от которого приходишь в отчаянье,— то писатель, интеллигент вообще может оказаться в роли Васисуалия Лоханкина, плетущегося за толпой погромщиков, а то и в голове погрома, высоко подымая хоругвь сермяжной правды.

Письма с киностудий

Л. Донец

Корабль стоит. Что дальше?

Комиссар комиссаров
Микола Мащенко

В январе месяце, проработав двадцать дней директором киностудии имени Довженко и соскучившись по общению, Николай Павлович Мащенко позвонил в журнал «Искусство кино» и попросил прислать корреспондента — познакомиться с положением дел на студии.

— Ото Донец, приехала из Москвы, интересуется нашими беспорядками,— представлял он меня людям, входившим один за другим в его кабинет.

Я провела в Киеве несколько дней, ходила за Мащенко, как нитка за иголкой, записывала за ним подробно и пересказывала знакомым его речи.

— Быстро же он тебя очаровал,— говорили знакомые.

А я не спорила. Он мне и вправду нравится. Умен, артистичен и безупречное чувство юмора. А чувство юмора — самая легкая дорога к моему сердцу.

— Николай Павлович, почему вы на экране так сдержанно пользуетесь своим золотым даром?

— Я режиссер трагичный.

●

— Я пришел сделать тут революцию — возродить украинское национальное кино. И первый мой жест — протянутая рука к государству с просьбой о деньгах. Студия в 1987 году не выполнила план. Это впервые. Нечем платить зарплату тем, кто служит нам, художникам, верой и правдой. А на студии две тысячи человек. Распад такой, что страшно. Мы в болоте распада. Все понемногу брешут, а я директор молодой и еще не научился брехать. В порядке только наглядная агитация — Доска почета. Я вспоминаю, как водил по студии канадца. Он остановился около Доски почета и говорит: «Ой, какое у вас большое горе, сколько людей сразу умерло!» Он подумал, что это траурные портреты. Я говорю: «Да нет, это те, которые хорошо работают».— «А другие что, плохо работают? Странно: А у нас, знаете, кто плохо работает, тот вообще не работает».— «Да нет, у нас все хорошо работают. Просто одни портреты повисят, а потом мы вешаем другие».— «А-а-а, у вас и тут очередь»... Вот так я крутился с этим канадцем... Сколько ко мне пришло народу за эти двадцать дней директорства, и хоть бы кто попросил сэкономить государственную копейку. Нет. Все просят потратить. У кого две части фильма, просят три, у кого одна серия — просят две, у кого широкий формат — просят (уже съемки идут) перейти на обычный. Режиссер Гресь хочет ехать записывать музыку к своему фильму «Янки при дворе короля Артура» — в четыре города. Вы видели такое? Киев — наимузыкальнейшая столица, у нас есть и орган, и чудесная капелла Иконника, она исполняет церковную музыку так, что шкура дубеет. А он хочет ехать в Ригу, Ленинград, Таллин и Каунас. Говорят, что в Риге орган лучше, чем у нас. Ну, так что? А в Лейпциге еще лучше. И музеи хорошие.

И Шиллер, и Гёте. Так что теперь делать? Если вы сэкономили деньги по картине, пожалуйста, езжайте по всему свету. А если у тебя перерасход больше трехсот тысяч и ты опаздываешь со сроками на десять месяцев, и ты еще хочешь ехать в четыре города? А совесть у тебя есть? Гражданская совесть? Разъехался-размахался по миру! Это уже анархия и графомания чистой воды. Украинские музыканты не хуже украинских кинематографистов. И с этой бесстыдной анархией надо кончать. Какие б мы гении ни были, какую б нам творческую свободу ни дали, нужно и на зарплату зарабатывать двум тысячам людей на студии. Я дал слово, что не допущу такой распущенности.

Железный заслон тем, кто нарушает финансовую и производственную дисциплину!!!

●

В кабинет вошла группа Карена Геворкяна. Он снимает «Пегий пес, бегущий краем моря» по повести Айтматова. Стояла долгая свара между главным бухгалтером студии и директором группы. Карен защищал директора — «вплоть до моего ухода из картины».

Мащенко. Карен, ты великий режиссер. Я на тебя сейчас надеюсь больше, чем на всех. Материал у тебя прекрасный. И я не буду менять твоего директора, раз ты ему доверяешь. Прав не тот, кто громче кричит, а кто доказывает свою правоту документами. Но дисциплина нужна. А вы, я вижу, пристрастны к директору группы. (*К главбуху.*) Может, вы влюблены в него? Он такой красивый.

— Он красивый? Да вы ничего не понимаете в мужской красоте.

— Согласен.

●

Зашел режиссер В. Мотыль, который только что в телевизионном объединении закончил картину по пьесе А. Салынского «Молва» — «Жил-был Шишлов».

Мащенко. На студии процветает махровая анархия и графомания, и мне хочется опереться на такого мастера, как вы, послушать разумный совет. Я бы даже хотел, чтобы вы встретились с коллективом студии и рассказали, к каким выводам вы пришли, работая у нас.

Мотыль. Мне кажется, я понял механизм, как малой кровью сделать производство фильма экономичным: нужно наказывать тех, кто плохо работает, и поощрять — кто работает хорошо. Нужна гласность на каждый день. Если бы можно было всю работу записать на «видео», половина народа сразу бы уволилась — был бы виден непрофессионализм. Сейчас на студии царит полная безнаказанность. Отчеты составляют липовые, никто их не проверяет. Работник группы сорвал съемку, но мне стали объяснять, что вообще-то он парень очень хороший.

Мащенко. Да, у нас всегда виноват не тот, кто виноват. Когда меня назначали директором, спрашивали в партийных инстанциях: «Вы, кажется, были в оккупации?» А я сказал: «Да, был. И я проклинаю тех руководителей, которые довели страну до того, что я, мальчик, оказался с мамой в оккупации». Тут они и онемели.

Мотыль. Я понял: у нас самое либеральное общество. А на Западе нас еще считают жестокими. Кино делается ценой надсадных усилий замечательных людей, за спинами которых спокойно живут злостные бездельники и разгильдяи. Каждый командует, как ему в голову взбредет. У меня был конфликт с начальником лаборатории, а теперь в отместку он не хочет печатать копию для «Киноцентра». А «Киноцентр» уже оформил заказ, заплатил, им нужен фильм для премьеры в Доме кино и для ряда мероприятий.

Мащенко. Будет печатать или не будет начальником цеха. Эта лавочка «хочу — не хочу» закрывается. Я очень сентиментальный, но воля моя — железная.

●

Пришла группа «Конотопская ведьма» во главе с молодым режиссером Галиной Шигаевой. Галя Шигаева, недавняя выпускница Украинского института театра и кино, сняла короткометражный фильм «Голый» в «Дебюте» — это одна из киностудий у довженковцев, где молодые снимают короткометражные ленты по типу «Дебюта» на «Мосфильме». В 1987 году было снято четыре дебюта, и двое — Г. Шигаева и А. Матешко — уже снимают полнометражные фильмы. Оперативность отрадная. Надо полагать, что выбор был справедливым. Короткометражка А. Матешко получила одну из наград на Всесоюзном фестивале в Баку. (Правда, удивляет, что Союз кинематографистов Украины послал сразу всю семью на одно и то же мероприятие. Фильм режиссера Матешко — на конкурс, а родную сестру, актрису Ольгу Матешко,— членом жюри. А ведь можно было в этом случае найти и другого члена жюри, хотя семья эта — приятная во всех отношениях.)

Картина Гали Шигаевой «Голый» уже привлекала к себе внимание кинематографической общественности. Я видела ее на молодежном смотре в Москве и могу свидетельствовать, что у режиссера Шигаевой безусловный комедийный талант. И правильно сделала студия, которой руководит Ю. Ильенко, запустив Шигаеву с полнометражным фильмом.

Но тут-то и начались производственные хождения по мукам. Выяснилось, что директора группа получила плохого, и его уже сняли. Что смета занижена на сто тысяч. Что оператор и художник — тоже молодые, а это вызывает тревогу при молодом режиссере, тем более что фильм постановочно сложный. В результате долгих дебатов договорились, ко всеобщему удовольствию, перенести запуск на следующий год. «И щоб ми не чули, що Галя в чомусь винна,— сказал Мащенко.— Должны поддерживать каждый вздох молодых». А когда закрылась дверь за группой, добавил: «Жаль дивча. Она снимала только маленький фильм. Там всего один человек, та и той — голый. А теперь такая большая массовка. В режиссерском сценарии даже большая, чем нужно для Конотопа XVII столетия. Як воно, биднесеньке, справится?..»

●

Пришел молодой режиссер В. Приходько, которого Мащенко просил познакомиться со сценарием «Мальчик и волк» прекрасного украинского поэта Миколы Винграновского. Сценарий я потом прочитала. Он действительно замечательный. И мы будем его печатать у нас в журнале в следующем году.

М а щ е н к о. Мы должны находить молодых, ибо только молодые могут сделать революцию в творчестве. Мащенко и Ильенко берут свою высоту, и эта высота — известна. Но мы работали в самое тяжелое застойное время. А вы теперь можете делать все. У нас на Украине некому улыбку вызывать. Слезы вызывал Мащенко, да и он пошел в администраторы. Делаем рискованный шаг — приглашаем студента четвертого курса снять этот сценарий. Пусть это будет ваша дипломная работа. Это будет впервые — студент на студии. Я хочу, чтоб был такой фильм, что и в Америке, и во Франции было интересно. Ты снимешь про последнего волка на планете, понимаешь, и полмира — твои. Есть великий поэт, возьмешь Брондукова на роль Чепижного, и сам ты — молодой талант. Я уверен в успехе. Ибо это не про волка, а про человеческую экологию. Идея и лирическая, и патетическая. Мальчик встретил волка, перепугался, но имел мужество не удрать, а погладил волка. А волк и говорит: «Ще погладь»...

Тут Мащенко скорчил такую непередаваемую рожу, что стал, честное слово, похож на волка. На мультипликационного волка из «Ну, погоди». Я захохотала.

Приходько. Я вам очень благодарен, Николай Павлович, но понимаете, это сценарий лирический и даже бытовой. А мне хочется работать в гротесковом жанре. К тому же я никогда не работал с животными.

Мащенко. Я тоже с волками не работал, но, думаю, если ты работал с людьми, то с волками уже совсем просто. Возьмешь ученую собаку. Они, собаки, знаешь, какие ученые! Это будет лучший у тебя актер, не волнуйся, он свое дело сделает. Тут есть такие сцены, что люди будут лежать со смеху, а есть такие, что будут горько плакать. Я очень хочу, чтобы был такой фильм. Последний волк, понимаешь?! Мы и людей перебили в свое время, не очень беспокоились, а теперь пришло другое время — нам волков жалко...

Приходько. Есть еще один момент. Я сейчас заключил договор с Центральным телевидением на серию короткометражных фильмов «01», «02», «03».

Мащенко. Выходит, советское телевидение смелее, чем я. А я себе думал, я такой смелый, что и примера нет. Жаль, жаль, что не будете снимать волка. Ну все равно. Ищите сценарий, приходите, будем вас планировать. Вся надежда на молодых.

●

А вот беседа с молодым, но уже успевшим поработать на производстве режиссером И. Симоненко. Симоненко принес две книжки — на выбор — как основу будущих сценариев.

— Не нравится мне, что ты с двумя книжками ходишь.

— Та то ж Украина...

— А мне пусть и Россия. Мне важна духовность. Ты «Осеннюю сонату» Бергмана смотрел?

— Нет.

— А чем вы живете, кто вас знает? То ж библия, евангелие от матери и дочки. Это такая гениальная вещь. Каждый народ должен снять такое о себе.

— Ильенко сказал, что напишет для меня сценарий.

— Видишь, у нас так всегда. Сначала — Ильенко, а потом остаемся сиротами. Да и Ильенко нечего писать сценарии, и всем нам, режиссерам. Надо, чтоб их писали писатели. Как могу вам дать новую картину, если вы только что картину завалили.

— Когда-то и Балаяна закрывали.

— Та Балаяна не за то закрывали. А за то, что он искал ярчайшую форму.

— Художник сам платит за свои ошибки.

— Однако не вечно... Чего ты ко мне пришел? Ты ж знаешь, что у меня нет студии. Как я тебя могу запускать? У нас есть отдельные студии, и они самостоятельны. Слыхал? Студия есть у Ильенко, у Балаяна, у Ильинского, у Итыгилова. У Коли Мащенко студии нема. Вот нашего молодого режиссера Чернилевского приглашала студия имени Горького в Москве, а он отказался, бо не берет, что попадется. Ждет своего часа, своей зари. И она взойдет. Как у Превера? Сначала найдите клетку, спрячьте ее в саду и ждите, когда прилетит жар-птица. Может быть, придется ждать очень долго, но вы ждите. А когда она прилетит, возьмите у нее золотое перо и тогда пишите. А мы ничего не ищем и не ждем. Ищи место на студиях. У меня нет власти и скачет давление.

Ай да Мащенко! Ай да молодец!

●

Началось совещание правления студии. Это первое заседание. В правление (по кинематографической модели) входят: директор всей киностудии имени Довженко, он же по протоколу председатель правления, Н. Мащенко, руководители отдельных студий, на которые разделились довженковцы (1-я студия — руководитель Ю. Ильенко, 2-я — Н. Ильинский, 3-я — Р. Балаян, телевизионная — А. Буковский, «Видео» — В. Савельев, «Дебют» — А. Итыгилов), секретарь партийной организации, секретарь комсомольской орга-

низации, председатель профкома. Присутствовал и первый секретарь СК Украины М. Беликов. (Ю. Ильенко и Р. Балаян отсутствовали, их не было в Киеве.)

Беликов. Это знаменательная встреча. Правление — будущий механизм коллективного решения главных проблем студии. Важно на этом этапе, когда к руководству пришел Николай Павлович Мащенко, помогать друг другу. Вы, Николай Павлович, можете на нас во всем рассчитывать.

Мащенко. Я сейчас запустил два сценария: «Взлет» А. Муратова и «Жил-был Иван» В. Положия. Я их перенес из 89-го года — ибо я за него уже отвечаю — в 88-й. Конечно, это будут не художественные произведения, а просто единицы. Но это я спасаюсь — вытягиваю то, что все до меня завалили, ибо план 88-го года горит. Группа Фляйшмана «Трудно быть богом» (две серии) не закончит в этом году работу, и вообще неизвестно, когда закончит, а трудно найти тех, кто хочет совершить подвиг — сократить производственное время на пять месяцев. А банк уже нам не дает денег на зарплату.

Беликов. Это не позиция. Вы запускаете два слабых сценария, к тому же не посоветовавшись с правлением. Запуск — наше общее дело. Ваш поступок противоречит положению о правлении в новой модели, демократии, наконец.

Мащенко. Какая теперь ваша демократия, когда я подписываю бумаги? Что теперь думать про художественность, когда нужно выполнить план. План 88-го года нам никто не изменит.

Беликов. Давайте решать вместе. Я откажусь от своей картины, но докажите, что то, что вы запускаете,— лучше. Нельзя ни при каких обстоятельствах запускать заведомую серость — это нас и губит. В конце концов лучше было бы пойти на сокращение производства, поставить вопрос перед Госкино, перед правительством.

Мащенко. А я говорю, що 88-й год уже изменить нельзя. А сценарий Положия — хороший, вы ж не читали. Он главный редактор плохой. Вот и теперь он завалил работу и скрылся, пошел в отпуск. То мы его снимем. И совсем не будет на студии главного редактора — не нужна нам такая инстанция.

Ильинский. Ходят слухи, что вы создаете еще одну студию. Это правда?

Мащенко. Это вас не касается. Мне нужна студия молодых, ибо нужно создавать национальный кинематограф. Такое у меня задание. Я добиваюсь трех единиц госзаказа. Буду просить у государства эти заказы дополнительно. А у вас как было по четыре фильма в каждой студии — так и останется. Я у вас ничего не отбираю. Но хочу, чтоб молодые имели свою студию и от вас не зависели. Вы все вольны делать что угодно, а я не могу. Вы все гарненьки, а я поганенький. Я пришел возродить украинское национальное кино. Мы попали в тяжелейшее положение из-за группы Фляйшмана «Трудно быть богом». Что там делается — это авантюра международного класса.

Калюта. Мы из экспедиции в Ялте отправили телеграммы в «Правду» и «Литературку», что снимать этот фильм нельзя. Снимать, собственно, нечего. До сих пор нет сценария. Пробы задержали на полтора месяца. Худшей операторской группы у меня никогда не было, а всегда была — лучшая.

Мащенко. То, что наделал бывший замдиректора В. Коваленко,— подсудное дело. Результаты кошмарные, ущерб огромный, моральный и материальный. А была возможность закрыть картину в самом начале. Но Коваленко, который вел все дела с иностранными фирмами, все время врал, говорил, что все в порядке. А теперь: экспедиция закончилась десять дней тому, люди сидят в Ялте голодные, а еще 1500 метров не снято. А Фляйшман говорит мне, усмехаясь, что ему уже

и не надо снимать картину, он написал такой дневник про наши беспорядки, что ему на Западе дадут за него три миллиона.

Беликов. Да, аппаратура и «Мальборо», которые наши администраторы получали в подарки, оказались ценнее советского кинематографа.

Мащенко. Коваленко работу завалил, теперь пойдет директором в Театр киноактера. А там обстановка страшная — они привыкли есть людей, скажут: «О, нужно начинать его кушать». И может, мы скоро совсем не увидим Коваленко. Но я там огнем и мечом буду бороться за дисциплину. Как отчислим первых пять актеров, то остальные уже будут бороться за дружбу. Нам нужно остановить анархию творческих работников, и рабочий класс подтянется за нами. Вот Гресь уже работает на чистой крови коллектива. Должны на студии порядок установить и работать по графику. Кожна пчилка мае носити добро и робить, як проклята. Я сам пошел директором, втративши гроши и здоровье. Мени теж тяжко пидниматися у шисть годин ранку, бо я сто рокив вставал у десять. Надо жертвовать, но не дурно и что-то полезное сделать. От у Савельева студия «Видео». Студия есть, а плана нема, такое маленькое недоразумение. А мне нужно на «видео» снять «Энеиду» Котляревского.

Савельев. Уралов не захочет.

Мащенко. Захочет. А если ему не нужна «Энеида», то мне не нужен Леонтьев. Разработайте планы и придите с бумагами. А то ко мне приходил пока что только начальник электроцеха, у которого есть целая программа, как работать всей студии. Вот такой инициативный человек. То шо я маю, з ним царствовать?.. Мы начинаем новую жизнь. Хозрасчет даст возможность развивать национальное кино, если вы будете зарабатывать деньги, а не тратить их. А то не дело: заявить красивую программу, а сценариев нет, и производство уже буксует, и на 89-й год опаздываем с запусками. Место забито, а сценариев нет. И снова начинается условно-тематическое планирование. Сценарный портфель должен быть источником высокого искусства. А у нас это только мечта. В реальности наш сценарный портфель — то могила. И вы, дорогесеньки, будете занимати украиньских акторив. Погоню за российськими акторами треба скинчить. У нас прекрасни украиньски актори, а ви их не знаете. Есть и лица, и личности. Я Театром киноактера займусь серьезно, я стоял у колыбели театра, и то моя боль. Я актеров в обиду не дам.

Беликов. У тебя очень хорошая актриса в последнем фильме. Где ты ее взял?

Мащенко. К сожалению, в Москве. Но она знает венгерский язык, а играет у меня венгерку. Если у вас такой случай случится — пожалуйста. Я отдал приказ снимать на студии все фильмы на украинском языке, кроме русской классики. Будем снимать на украинском и дублировать на русский. Немае мовы — немае нации. Народ без мовы — нимий. Над нами смеются, нас не уважают и канадцы, и эстонцы. Документы будем вести с Госкино СССР по-русски, а с Госкино УССР — по-украински. Надо что-то изменить в сознании художников. Почему грузинское кино есть, а украинского нет? Еще вот что. Для возрождения украинского национального искусства создаем координационную общественную раду. В нее войдут самые светлые умы Украины: историки, знатоки древнего славянства, Киевской Руси, казацких летописей, фольклора, писатели, философы, деятели театра и кино. Я взял строгий курс на украинское кино и, пока не переверну тут все вверх дном, не успокоюсь.

●

Обаяние обаянием, но есть и беспокойство.

Николай Мащенко как директор является председателем правления

студии. И ему следовало бы все серьезные решения принимать вместе с правлением. Собирать его регулярно, а не ставить постфактум в известность о своих действиях. Правление — это орган демократического руководства на студии, орган стратегического коллективного мышления, а не компания, которая собирается, когда сердце подскажет.

Запуск сценариев — самый серьезный этап кинопроцесса. Даже если согласиться с Николаем Павловичем в том, что нужно было быстро «заткнуть» горящий план 88-го года, то почему же он все-таки принимает это решение сам? Ведь, может быть, правление вместе с Мащенко нашло бы лучший вариант запуска двух фильмов. Режиссер Муратов мог бы и отдохнуть немного, не обязательно ему создавать по фильму в год. Что касается Положия, то я его сценарий, как и Беликов, не читала, но я-то — человек пришлый, а вот Беликов и остальные члены правления почему, собственно, сценарий не читали? Надо было, чтоб им дали его прочесть. И уж если бы все остановились на этих кандидатурах — не было бы справедливых упреков в единоуправстве.

Теперь о студии молодых. Трудно с точностью определить, что лучше: существовать ли студии молодых отдельно или им разбрестись по другим студиям. Я вообще-то думаю, что гужеваться в выгородке по возрастному цензу — неверно и неплодотворно. Тут вот молодые, а тут — не совсем молодые. Как чистые и нечистые. Замечательно, конечно, что Мащенко так заботится о молодых, действительно, на них большие надежды. Но при сегодняшнем полном упадке студии правильно ли направлять свои усилия к тому, чтобы государство дало еще лишние три единицы? Не лучше ли привести в порядок то, что уже есть? Дело ведь не только в единицах. Если на студии положение дел таково, что одна группа, срывая графики, ждет месяц камеру, пока снимет другая группа, время ли сейчас заниматься новой студией для молодых?

Уже совсем скоро, с января 1989 года, вся киностудия имени Довженко перейдет на хозрасчет, и творческая самостоятельность отдельных студий будет подкреплена самостоятельностью финансовой. Сможет ли директор и тогда приказать, каких актеров и на каком языке снимать, если Ильенко, Балаян, Ильинский и другие будут решать это сами, как по крайней мере предусматривается новой кинематографической моделью? И почему, собственно, надо приказывать? Не лучше ли поступать, как король в «Маленьком принце»? Он никогда не отдавал приказов, которые не могли или не хотели исполнить подданные, и на его планете всегда царил и мир и благодать.

Еще добавлю к ехидной реплике Беликова об актрисе из Москвы в последней картине Мащенко: когда-то не просто венгерскую крестьянку, а саму Лесю Украинку в фильме Мащенко «Иду к тебе» играла русская актриса Алла Демидова. И неплохо, говорят, играла. Да и «Комиссары» снимал русский оператор Олег Мартынов. Правда, кажется, на операторов не распространяется необходимость быть украинцами.

Координационная рада

Теперь о самом главном — о языке. И шире — об участии украинских писателей в кинопроцессе. И шире — об украинском национальном кино. И шире — о проблеме национального искусства как части национальной культуры, то есть нации как таковой. Материя эта тонкая, деликатная, может быть, самая острая и серьезная среди социальных проблем нашей сегодняшней перестройки, имеющая огромный диапазон — от высокого миссионерства до Нагорного Карабаха.

Мащенко, безусловно, миссионер. Он отстаивает идею украинского на-

ционального кино страстно, фанатично даже. И это впечатляет. Как же еще можно защищать идею? Идея без страсти — беззащитна. А Мащенко — прирожденный идеолог. И когда речь идет об идее — я с ним совершенно согласна. Но следует считаться и с реальностью, иначе средства не будут оправдывать цель.

Я сама выросла в Киеве и, сколько себя помню, в городе всегда говорили по-русски — в школе, на улице, в университете, на работе, в компаниях. Но украинский язык мы знали. Учили и язык, и литературу в школе и любили не меньше русской — это уже как кому повезло с учителем. Я, например, свободно разговаривала с многочисленными родственниками мамы, которые приезжали толпами из Дунаевец, где мама родилась.

Больно слышать, что в Чернигове — одна украинская школа на весь город — для детей-сирот. Стыдно, что из двух миллионов детей Украины только одна четвертая изучает украинский язык и то на селе. Что нынче родители почти поголовно заявляют отказ от обучения ребенка украинскому языку, и это достаточное основание для того, чтобы его не учить. Думаю, учить язык в школе, даже не будучи украинцем, а просто живя на территории республики,— это естественно, даже обязательно. И если Николай Мащенко, как и Борис Олейник, как и другие деятели украинской культуры, смогут сделать что-то реальное, чтобы изменить эту практику,— честь им и хвала. Ведь действительно нация без языка — не нация. И тут я на стороне самого высокого стиля, каким излагает Мащенко: «Мени мою мову дала моя маты, украинка, свинарка. Не можна не любить свою ридну мову, це все одно, що не любить свою маму, а любить маму Петра Ивановича».

Добавлю: такую лиричную, мягкую, музыкальную мову. Помню, когда я поступила во ВГИК, однокурсники мне говорили: «Людмила, ну поговори, пожалуйста, по-украински». И мало что понимая — заслушивались. А уж украинские песни... Все их любили. И русские, и евреи, и армяне, и грузины, и узбеки, и казахи — все, кто у нас учился.

Не вижу причин, чтобы официальный язык студии не был украинским. Переписываться с Госкино Украины действительно пристойней на родном языке. И все же, все же, все же... Опять же скажу: национальная политика — это тонкая, деликатная материя. Вот Мащенко вспоминал, что в Запорожской Сечи, где проводили насильственную русификацию, платили по три рубля за то, чтобы казак не говорил на родном украинском языке. А за три рубля можно было купить вола — это были большие деньги. Ну, что ж теперь деньги платить, чтобы говорили по-украински? Можно начинать со школы, но нельзя начинать с украинских режиссеров. Можно даже начинать и с украинских режиссеров, но не за глотку же их брать!

Да, мало украинские режиссеры обращаются к украинской литературе и к украинским актерам. Но национальная культура должна быть воздухом, дыханием, необходимостью, а не неволей. К тому же украинская культура — более открытая, разомкнутая, издавна, исторически она ближе к культуре России, чем, скажем, грузинская или эстонская, тут есть незамутненный источник — общность славянских культур.

Мы все говорим: почему в Грузии есть национальное кино, а на Украине нет? Да по многим причинам. В Грузии естественно снимать фильм на грузинском языке. Там ведь все и везде говорят по-грузински. Но кстати, молодые грузинские кинематографисты русский язык знают плохо, говорить стесняются, что уже — другая крайность, не менее хуторянская в нашей многонациональной стране, где государственный язык, язык общения — русский. И Лана Гогоберидзе с горечью отмечала, что двуязычие, бывшее естественным

для ее поколения,— исчезает. Лана говорила с горечью, а вот секретарь Союза кинематографистов Эстонии, где мне пришлось недавно побывать, уже спокойно и просто говорит о том, что его десятилетняя дочь не учит и не знает русский язык — он ей не нужен. А буклеты об эстонском кино нам, приехавшим из Москвы, выдали на английском языке. Так и живем. В замкнутых системах своих национальных культур. Не осознавая, что всякая замкнутость только ограничивает, обуживает.

Не спорю, наверное, и в современной украинской литературе в качестве основы для сценария можно было бы найти произведение такой же художественной силы и остроты, как поразившее всех, недавно напечатанное в «Новом мире» «Смиренное кладбище» Сергея Каледина. Но если Каледин в официальной справке киностудии имени Довженко о состоянии сценарного портфеля на 88-й год, справке, которая выходит из редакторских рук, назван Калякиным, то что мы знаем и хотим знать друг о друге?

●

Координационную раду Микола Мащенко придумал, чтобы привлечь украинских писателей к более тесному сотворчеству с кинематографистами. Существуют разные взгляды на эту идею как таковую. Говорят и так: «Мы писателей годами кормили на студии. И что же? Никакого толку. Только списываем убытки — посмотрите справку за десять лет. Не могут они писать сценарии». Я же считаю идею общения с писателями — необходимой. И покормить не грех. Да не в кормежке дело. Культура вообще может развиваться свободно при взаимообогащении, а не в своем углу.

Поэт Иван Драч в журнале «Искусство кино» за 1985 год (№ 11) в беседе с С. Тримбачем вспоминает шестидесятые годы как золотой век украинского кино. И не только потому, что были замечательные картины. А потому, что кинематограф тогда имел силу притяжения. Существовало общение, братство, на студию хотелось идти, «ноги сами несли меня туда». Это очень важно. Атмосфера взаимодарения — то счастье, которое может стать источником творчества. Общаться необходимо, даже если быстрого и прямого результата это не даст. Ведь литература у нас всегда значила очень много для кинематографа. И украинское кино в своих лучших образцах это только подтверждает.

На первом учредительном заседании рады Иван Драч с понятной грустью говорил о том, что украинское кино сегодня «не является проблемой молодого поколения украинских интеллигентов, как это было в начале шестидесятых». Тогда на студии в сценарной мастерской работали Василь Земляк, Лина Костенко, Григор Тютюнник, Микола Зарудный — писатель был тут своим человеком. «Почти последние свои надежды мы связываем с Мащенко»,— сказал Драч.

Много было сказано на этом собрании в Доме писателей серьезного, важного, интересного и необходимого.

Горячую речь произнес Мащенко.

— Образовалась китайская стена между украинскими писателями и нами. С писателями на студии ведут себя не по-человечески. Яворивский провел два месяца в Чернобыле. Написал сценарий. Он лежал несколько месяцев на студии, и ему ни слова не сказали, а дали мне, новому директору,— списывать этот сценарий. За 1985—1987 годы в сценарном портфеле студии 75 авторов не с Украины, только 14 — украинских, из них только два — без соавторства. Это невозможно. Если Распутин, Айтматов — нет возражений. Но нам нужен опыт украинских писателей, их проникновение в душу народа. Украина — не география, а биография, а у нас одни белые пятна в нашей истории, давней и недавней. Чтоб двинулся корабль, нужны кормчие, нужно объединить писательский

опыт с искусством. Мы сейчас говорим, что будем делать фильмы о наших гениях, о вершинах духовности нашего народа. Девять серий о Тарасе Шевченко будет писать Иван Драч. Шесть серий о Лесе Украинке — Лина Костенко, пять серий — об Иване Франко; о Сковороде напишет Борис Олейник, Гончар дает нам свой «Собор», это собор нашей души. А потом по конкурсу будем искать режиссеров. Кино — часть национальной культуры, и мы должны возродить его. Пусть все услышат нашу мову. Мы — великая нация, а не хуторяне. И мы за великую литературу — всемирную, украинскую, русскую. Мы за Гёте и Достоевского. Но нет царя, правительства и партии, которые могли бы мне приказать отречься от своей мовы. Колы вмирае слово — нащо тоди земля и небо.

К. Кудиевский напомнил о расцвете украинского кино в шестидесятые годы, когда появились фильмы «Тени забытых предков», «Каменный крест», «Белая птица с черной отметиной», о том, как затем украинское кино одолели стереотипы и социальные схемы, подгоняющие ответ под задачу. Мы старались, сказал он, чтобы каждый фильм напоминал краткий курс истории партии. Показывали историю как серию этнографических иллюстраций (например, в фильме Кохана «Ярослав Мудрый»), думали о национальном колорите, а не национальном характере. Пора кончать заниматься мифотворчеством. Нам нужен лозунг: вперед, к Довженко.

В. Сычевский. Мы сделали слишком много постыдных фильмов. «Кармелюк» — пример того, как режиссер не хочет знать свою историю. Из беды и крови народа сотворили на экране благостного пейзанина. Из национального героя Василия Порика — блеклую тень. Необходимо профессиональное мастерство. На студии была сценарная мастерская, но ее разогнали. А ведь если начать учиться играть на зурне в 50 лет, то хорошо будешь играть на том свете.

Р. Корогодский сказал, что он поднял сценарный портфель студии за сорок лет и в нем обнаружил, во-первых, глупость редакторскую, а во-вторых,— интересные сценарии, например «Четыре сабли» В. Шевчука. И если поискать, то можно найти и двадцать хороших сценариев.

П. Мовчан с гневом и страстью говорил о том, что он свидетель уже не первой такой встречи кинематографистов с писателями, что много сил уже погублено и много пепла осталось. Сам он написал безрезультатно девять сценариев, но подтверждает, что, хотя сегодня есть великое неверие и в корпус украинских режиссеров, и в метод редактирования сценариев до абсурдности, до полной противоположности смысла, он готов, не сводя счеты с прошлым, подставить плечо для общего дела. Напомнил, что все решают профессионалы, а не имена.

М. Беликов заверил, что Союз кинематографистов Украины всячески поддерживает идею бóльшего контакта с украинскими писателями. Мы должны думать об Украине отцов и дедов. О двадцатых годах, когда началось гонение на художников, о 33-м годе голодного вымирания народа, о геноциде 37-го года. И последние двадцать лет — Чернобыль, Азовское море, Аскания-Нова.

Итак, очевидно, что рада была полезна. Люди говорили о болевых точках украинского кино.

Но были выступления настораживающие, а то и просто пугающие.

Раиса Иваненко объявила, что сейчас повсеместно утвердилась ненависть ко всему украинскому. В Харькове кто-то сказал на улице: «Смотрите, хохлы поехали». В Киеве какая-то «дамочка з Москвы» произнесла о Софийском соборе: «Какой прекрасный памятник русской культуры!» А в Броварах на свадьбе украинки и эстонца было сказано: «А теперь сыграйте музыку для этих преда-

телей»... Щедро же насобирала Раиса Иваненко ненависть ко всему украинскому! А главное — уровень сбора материала — исследовательский, научный. Если еще вспомнить, что она советует при написании сценария прикреплять по пять-шесть писателей к режиссеру, и тогда в сценариях будет сиять «блеск алмазов», то, может быть, Раиса Иваненко могла бы способствовать расцвету, скажем, итальянского кино, а вот украинского — сомнительно.

Но это еще — «блеск алмазов».

Вот когда на трибуну взошел украинский писатель Борис Терещенко — стало страшно. Не глядя на людей, Борис Терещенко тоже рассказал, что слышал. Но история была уже пострашней. Он рассказал, что подросток убил папу и маму за то, что они мешали ему слушать рок-музыку. Но суть-то в том, объяснил Терещенко, что в семье был разный состав крови. Отец — русский, а мать — украинка. И это смешанное непотребство привело к тому, что мальчик оказался жертвой интернационального бескультурья. Как же ему было в этих тяжелых условиях сохранить человеческий облик — ведь не было национального воспитания.

Не подумайте, что я что-нибудь преувеличиваю или стилизую. А главное — ведь не где-нибудь в Броварах или на улицах Харькова я такое услышала. А прямо на трибуне в Союзе писателей.

Такая вот амплитуда национального вопроса.

Как сказал Салтыков-Щедрин: «И я пишу по-русски, и Суворин пишет по-русски. Но это не значит, что мы солидарны».

Сам Мащенко «трошки приголомшеный» говорил потом: «Чы тепер мени разводитись зи своею жиночкою, бо вона в мене болгарка?»

Оппозиционер Олег Фиалко

8—9 февраля состоялся пленум правления Союза кинематографистов Украины, посвященный проблеме перестройки украинского кинематографа.

С острым, критичным даже по нашим временам всеобщей гласности докладом выступил первый секретарь СК Украины М. Беликов. А затем состоялись прения, деловые, дискуссионные, судя по печати, стенограмме и рассказам.

В прениях выступал режиссер Олег Фиалко. И вот в последующие дни телефон в квартире Фиалко не замолкал. Его называли предателем украинского народа и предупреждали, что лучше ему одуматься.

Такая вот любовь ко всему украинскому. Будем надеяться, что звонили не писатели, не их родственники и даже не их знакомые. Доброжелатели. «Друзья» украинского народа.

Подробный отчет о пленуме я прочитала в газете «Літературна Україна», органе Союза писателей Украины, за 7 апреля — полемические заметки Раисы Скалий под свежим названием «Тревоги и надежды десятой музы». Заметки действительно сильно полемические.

Раиса Скалий стоит на страже украинского национального кино «непорушно». Все ей не нравится на пленуме, всем она недовольна, все у нее на подозрении. Она цитирует Беликова: «Не следует забывать, что и через современность необходимо показать: украинский народ — развитый европейский народ, который вносит большой вклад в современную мировую культуру, и не сводить национальную тему только к фольклорно-этнографическим изысканиям, от которых часто отдает провинциализмом». И тут же возражает: «Полагаю, следовало бы конкретнее сказать, в каких фильмах (а их не так уж много и было) национальная тема сводилась к «фольклорно-этнографическим изысканиям». Недаром профессор Варшавского университета В. И. Назарук сказал, что национальное своеобразие в украинской литературе завоевало популярность. Глубокое раскрытие жизни своего народа, его болей, которых ка-

сались литераторы и кинематографисты Украины,— все это имело большое влияние на развитие искусства других стран, в том числе и в Польше, где на протяжении последних десятилетий появился ряд интересных картин».

Вы все поняли, дорогой читатель? Я — нет. Странно, что Р. Скалий не верит, что были на Украине фильмы лишь с «фольклорно-этнографическими изысканиями» и строго требует назвать их. Ведь, судя по всему, она была на заседании «координационной рады». Что ж так невнимательно слушала уважаемых писателей, которые о них упоминали? Или «шо можно мами, то не можно ляли». Писатели — пусть, а для кинематографистов все украинское — значит отличное.

А вот дальнейшие размышления Раисы Скалий с помощью профессора Варшавского университета уже просто озадачивают. Это какая-то ловкость рук журналистки. Не знаю, что говорил В. Назарук о литературе, здесь, может быть, все и верно. Но вот что касается кино, надеюсь, не почтенному профессору принадлежит мысль о том, что украинские фильмы имели большое влияние на развитие киноискусства в Польше и благодаря им в последние десятилетия в Польше появился ряд интересных картин. Это что-то беспримерно новенькое в мировом киноведении. Прямо власть переменилась. Раньше Россия была родиной слонов, а теперь — Украина.

Но главным «предметом» Раисы Скалий стал режиссер Олег Фиалко. Она его назвала «оппонентом Мащенко» и посвятила ему почти всю статью.

Сначала Раиса Скалий долго сличает документы и выясняет путем пристальной экспертизы, что выступление Фиалко на пленуме, напечатанное в «Советской культуре», не соответствует тому, что было напечатано в киевской газете «Культура і життя». Для «Советской культуры» он то ли причесал, то ли отредактировал, то ли подтасовал свои мысли. Так что она его цитирует по газете «Культура і життя», одновременно, правда, будучи в полном неудовольствии и от этой, украинской, газеты. По ее мнению, Фиалко имеет на газету странное влияние, потому что его выступление газета напечатала полностью, тогда как Мащенко и Лупия — только тезисно, а имена Саченко, Назарука, и многих других вообще не названы. Словом, кругом происки врагов украинской культуры, и ухо надо держать востро.

Я документов не сличала и цитирую по Раисе Скалий, то есть выбрала наихудший для Фиалко вариант. Однако прочла заметки Раисы Скалий несколько раз и все не могу понять, в чем же так сильно провинился Олег Фиалко. Просто рта нельзя открыть человеку, все не слава богу. Фиалко говорит: «Это хорошо, что у нас есть, была и, надеюсь, будет украинская литература. Это чудесно, что существует украинский театр и не умер украинский язык». На что Р. Скалий полемически замечает: «Создается впечатление, что это говорит деятель другой, а не украинской культуры». А я хочу заметить: «А откуда, из каких тайных желаний Р. Скалий создала это впечатление?»

Фиалко говорит: «Нам десятилетиями скармливали социальные проблемы, навязывали чужеродные искусству задания и функции». Р. Скалий парирует: «Я думаю, что Фиалко не имел морального права так говорить, потому что экранизировал романы П. Загребельного «Переходим к любви» и Валерии Врублевской «Соломия Крушельницкая», взялся за них без принуждения, по собственному желанию и благодаря именно этим экранизациям стал популярным». А я скажу: «Какая связь? Ведь это он не о себе говорит, не такой он глупый, чтоб такое о себе говорить. Неужели не ясно?»

Р. Скалий цитирует Фиалко: «В последнее время появилась угро-

жающая тенденция: мы обязаны снимать фильмы только по украинским произведениям, с украинскими актерами, на украинском языке». И восклицает: «Вот так. Украинских режиссеров обязывают, заставляют, и это, по мысли Фиалко, является угрозой. Угрозой чему? Возрождению былой славы украинского кинематографа, которую создали своими глубокими национальными лентами А. Довженко, И. Савченко, В. Ивченко?»

Разрешите спросить, что это за политическая демагогия худших времен? Это заметки Раисы Скалий 88-го года или доклад Жданова 46-го года? Что за громыхание славными именами прошлого, именами мертвых для того, чтобы бить «под дых» живых? Что означает фраза Фиалко, кроме неприятия любого рода принуждения. Художник не может «быть обязан». Он обязан только своей совести. Он может снимать только то, что он хочет, как справедливо говорил в докладе Беликов, против чего тоже ополчается Раиса Скалий. А ведь журналистка, которая судит о художниках, обязана это понимать.

Метод спора Р. Скалий — по известной формуле «в огороді бузина, а в Киеві — дядько». Она цитирует Фиалко: «Мысль о том, что национальные особенности и национальные ценности вызревают и крепнут в уединении, отделенные стенами от других культур, думаю, неверная. В теплицах зреют слабые растения». И отвечает ему: «Встает вопрос: когда это украинская студия «вызревала в уединении», когда она была «отделена от других культур», когда «росла в теплице»?» И у меня встает вопрос: да слышит ли Раиса Скалий своего оппонента? Похоже, что нет. Больше того — и не хочет слышать. А ведь Фиалко говорит не о том, что украинская культура когда-то вызревала в уединении, а о том, что если украинских кинематографистов будут обязывать снимать фильмы только на украинском языке и только с украинскими актерами, то в этом случае украинский кинематограф *может оказаться* в уединении. Ибо, рассуждая логически, а не тенденциозно, тогда в нем не сможет работать не он, Олег Фиалко, украинец и знаток языка, а Балаян, Беликов, Мотыль, Геворкян и многие другие, которые снимают в украинском кино хорошие фильмы, а некоторые уже являются славой украинской культуры, несмотря на свои инородные фамилии. Или, может быть, Раиса Скалий именно этого и добивается?

Олег Фиалко — за то, чтоб украинский кинематограф был открыт для всех талантливых художников, а не только для тех, кто носит украинскую фамилию и говорит по-украински. И не следует вести социальную борьбу за место под солнцем под видом борьбы за национальное искусство. Такая борьба должна носить просветительный характер, а не превращаться в битву народов.

Цитируя Фиалко: «Прежде чем нести миру национальную культуру, кинематографистам, как минимум, нужно обладать культурой вообще, нужно научиться удивляться, признавать не только рушники, украинские мелодии, а человека вообще — самое большое чудо во Вселенной»,— Раиса Скалий пеняет Фиалко — зачем он считает, что надо сначала знать культуру вообще, а потом творить национальную культуру, а не наоборот. Но ведь Фиалко не устанавливал здесь нумерацию, как в периодической системе элементов Менделеева. Речь идет о том, что никакая культура не должна быть замкнутой, иначе она становится провинциальной. Что тут неверного или непонятного, если читать с листа незамутненными тенденциозностью глазами?

Ведь до смешного доходит. «Они (нынешние кинематографисты — *Л. Д.*), пишет Р. Скалий, «знают» Сартра, Камю, Кафку, Брехта, но не знают, что задолго до появления пьес Брехта в конце двадцатых годов М. Кулиш написал пьесу «Народный Малахий», полностью построенную на

приемах очуждения». Ну что ты будешь делать? Как сказал бы Мащенко: «Жаль дивча». Действительно, судьба Кулиша трагична, как и судьбы многих украинских и не только украинских писателей. Но не виноват в этом Бертольт Брехт. Не знал он, что М. Кулиш написал пьесу, «полностью построенную на приемах очуждения». И по своему незнанию сам эту теорию очуждения придумал. И мы все знаем о ней от него. Ну, так сложилось исторически. Так природа захотела.

Хочу привести мнение по национальному вопросу известного театрального режиссера Литвы Э. Некрошюса («Литературная газета», 1988, 18 мая): «Многие от меня требуют: «Надо, надо ставить национальные пьесы». Но я не из тех людей, которые не могут жить, не могут спать без национальной драматургии. Во всяком случае — современной. Не чувствую — вот ее не будет, и я умру. Есть же мировая литература, мировая драматургия. А мы — часть мировой культуры, часть материка, а не экзотический, потерянный в океане остров. Мы примеряем к себе, приспосабливаем к себе, присваиваем себе Шекспира, Чехова, Айтматова. К нам киргиз Айтматов, написавший о казахе, пришел на русском языке. И меня, ей-богу, не национальный колорит — киргизский или казахский — в данном случае беспокоил. Главное, что это о нас, о людях и о человечестве. Значит, и обо мне, и о зрителе. Если бы кто из литовских драматургов написал такое. Увы... Нет такого качества мышления. Защита же национального своеобразия подчас становится защитой какой-то исключительности. Оборачивается провинциальностью, формализмом».

Вот что себе позволяет Э. Некрошюс. Нет на него Раисы Скалий. Но хоть и «многие требуют», я надеюсь, никто не звонит Некрошюсу, не называет его предателем литовского народа и не клеймит его в «Литературной Литве» как деятеля нелитовской культуры.

Подводя итоги

После всего вышесказанного я, очевидно, неожиданно хочу закончить свои полемические заметки «во здравие».

Начну тоже со свежей мысли (стереотипы заразительны, а я начиталась статьи Р. Скалий до некоторой умственной одури). Начну с того, что главной фигурой кинематографа является кинорежиссер. Да, да, представьте себе, не директор студии, не писатель, а именно режиссер.

Конечно, хочется, чтобы все украинские режиссеры владели украинским языком, чтобы они знали Брехта и Кулиша, Кафку и Дрозда, Камю и Шевчука, Сартра и Гуцало. Я, каюсь, не знаю современную украинскую прозу, но совершенно уверена, что ее, настоящей, талантливой, просто не может не быть.

Конечно, хотелось бы, чтобы украинские режиссеры знали историю украинского народа, страдали страданиями своей Украины, понимали современные ее проблемы, чтобы республика не была для ее же художников «неопознанным объектом». Но мне почему-то кажется, что режиссеры, которые работают на Украине, не менее образованны и не менее патриоты, чем Р. Скалий, и не следует их экзаменовать в литературных и исторических познаниях на таком трескучем уровне казенного патриотизма.

В конце прошлого года в журнале «Новини кіноекрана» появилась статья Л. Череватенко о студии имени Довженко «А корабль стоит...» Она произвела впечатление взрыва, равнодушных не было. Все ее оценили. Содержание ее объяснять не нужно — слишком точное у нее название. Сама метафора «корабль стоит...», перенесенная из феллиниевского фильма, емкая, образная, а потому — уже растиражирована, у всех на устах — души наши жаждут обобщений, тянутся к ним. Но... как бы это объяснить. С одной стороны, корабль действительно стоит. С другой

стороны — в этом есть момент гордости — значит, мы его будем сдвигать с мели. А ведь так хочется начинать с нуля. Чтоб до тебя — только тьма и хаос. А ты — как бы господь бог. Да будет свет — и стал свет. Но...

Довженко, Савченко, Кавалеридзе — когда говорят о вершинах украинского кино, вспоминают об их фильмах. Когда же вспоминают время расцвета украинского кино, золотой его век, его классические Афины, то говорят о шестидесятых годах, когда начинали снимать молодые Параджанов, Осыка, Ильенко, Войтецкий, Мащенко. Своеобразие этого кино было еще в том, что оно явилось, конечно же, на тайный зов, но уже тогда, когда «смежили очи гении». И никто его, кстати, не призывал, не взращивал, не пестовал. Оно явилось из воздуха. Из воздуха шестидесятых годов. Молодые тогда и были самые старшие. Потому что самые талантливые.

В конце 70-х и начале 80-х явились уже новые молодые. Балаян, Беликов, Ершов, Фиалко, Криштофович... Как это ни прискорбно, среди них мало украинских фамилий. Но именно они определяли в это время украинский национальный кинематограф. Может, это кому-то и не нравится, но отказываться от них — все равно что отказываться от украинской национальной культуры. А ведь Беликов в своем докладе на пленуме говорил, что Балаяну предлагали покинуть студию как режиссеру не украинскому. Балаян-то, надо думать, сегодня без работы не останется, а вот украинский национальный кинематограф — обеднеет.

Положение нынче таково, что даже если режиссеры шестидесятых и последующих лет не гении, они еще, к счастью, не «смежили очи». Кроме друга моей юности бедного Кости Ершова. Они живы и работают, талантливы и являют собой уже и историю, и современность украинского кино. Почему же мы ведем себя так, будто их нет на свете?

1987 год в украинском кино назван всюду — и в статье Л. Череватенко, и в докладе М. Беликова, и в устных разговорах — ужасным годом. А я вот скажу, что очень даже неплохой был год. Не было своего «Покаяния». Да, тут трудно спорить. Но это как бы меланхолическое мечтание. Так и во всех других союзных республиках его нет. Но не может быть, я думаю, плохим год, в который сняли фильмы Осыка и Мащенко, Балаян и Ильенко. И не потому даже, что сплошь хорошие фильмы. А потому — что фильмы Осыки, Мащенко, Балаяна и Ильенко. Это не игра слов. Это имена художников, которые подчинили себе текущее производство. Это авторы. И в них есть уже своя сила притяжения культуры и судьбы искусства.

Раньше смерти никакого художника хоронить нельзя, в этом уже не раз приходилось убеждаться. Мы же, как простые зрители, а не профессионалы, выносим приговор «плохой фильм» — словно ставим крест на человеке.

Я вот думаю, что из всей когорты 87-го года плохой фильм снял только Ильенко — «Соломенные колокола». Он уже давно буксует и никак не может двинуться вперед, слишком иллюстративна и архаична стала его поэтика. Композиция фильма судорожная, неряшливая, актеры играют плохо и, что самое удручающее, а прежде в этом была сила Ильенко,— пластика экрана дробная, плоская, в ней нет единого образа. Но, не принимая фильм, я все равно вижу, что это плохой фильм Ильенко. А не просто плохой фильм киностудии имени Довженко. В нем есть замысел художника. Плохо исполненный, да, но есть. И я не могу перестать надеяться на его, Ильенко, возможный успех. Он для меня режиссер, который сделал когда-то «Белую птицу с черной отметиной».

О фильме Л. Осыки «Войдите, страждущие» хорошо и подробно пи-

шет Л. Лемешева («ИК», 1988, № 7). И я считаю, что при всех недостатках экран Осыки всегда полон спокойной, властной силы.

О фильме Балаяна «Филер» тоже можно прочесть в № 7 нашего журнала (статья Л. Рыбака «Про Балаяна»). Фильм автору, как и многим, не нравится. Говорят о падении таланта режиссера. Одним не хватает исторического фона, другим неприятен закомплексованный Янковский. А я думаю, что «Филер» — этапный фильм для Балаяна. Это последняя, третья страница почти лирической повести. История о том, во что может превратиться интеллигентный человек. История антисоциальности как болезни. И сыграна она Янковским с той приближенностью к внутреннему миру, которую мы, может быть, и не видели еще на экране. Это постраничный и построчный дневник души. И очень жаль, что, будучи только что выбранным руководителем одной из студий кинообъединения имени Довженко, Балаян снимает сейчас следующий фильм в Москве. Даже если это явилось результатом обстоятельств. Не следует им уступать.

Наконец, фильм Мащенко с плохим названием «Все побеждает любовь» — это возвращение режиссера к самому себе. Может быть, лучшее, что он сделал после «Комиссаров». Это волнующий поэтический спор о нравственности идеи, мерой которой является жизнь или смерть человека. Возвышенная кинематографическая речь, которая иногда впадает в риторику, но не теряет чистого тона высокой трагедии. Я надеюсь еще вернуться к отдельному разбору этого фильма.

Итак, повторюсь, на Украине есть свои таланты, от которых мы вправе ожидать хорошие фильмы. Планы у всех тех киностудий, на которые разделились «довженковцы» — серьезные, интересные. И что особенно важно и ново: во главе студий и в руководстве Союзом кинематографистов республики стоят именно те люди, которые являются и лидерами в творчестве. Есть и общая забота о судьбе украинского кино. Есть первостепенная задача — дать дорогу молодому поколению. Может быть, оно станет «новой волной» украинского кино. Может быть, золотой век украинского кино еще впереди. А тот, что был в шестидесятые,— то был только серебряный...

Киев — Москва

Необязательные заметки

А. Тимофеевский

Москва слезам не верит

Те, кто внимательно следят за журнальной полемикой, могли обратить внимание на любопытнейший парадокс. Некоторые наши «правые» в пылу спора становятся левее самых радикальных «левых». Так, не успела вдова Бухарина после пятидесятилетнего (!) ожидания получить справку о реабилитации мужа, как началась настоящая атака. Причем велась она не справа, а как будто бы очень даже слева. Смысл, напомню, сводил-

ся к следующему. Справка — оно, конечно, хорошо, оно, конечно, справедливо. Но как быть с истиной?! Ведь Бухарин был идеологом РАППа и погромщиком Булгакова, его политические и литературные взгляды отличались нетерпимостью и экстремизмом; в сущности, он немногим лучше Сталина, и не надо из него делать икону; те же, кто этим занимаются, создают новые мифы на месте уничтоженных старых.

Не вдаваясь сейчас в суть полемики, не взывая даже к элементарной этике (вроде бы совестно топтать невинно казненного, которого и без того пятьдесят лет топтали), зададимся лучше другим вопросом: откуда взялась эта антиномия правды и истины, эта страсть к разоблачению «новой мифологии»?

Лучшим, можно сказать, блистательным образцом данного жанра стала статья В. Кожинова, так и названная — «Правда и истина» («Наш современник, 1988, № 4). Там маленькой тактической полуправде А. Рыбакова («Дети Арбата») противопоставляется большая и абсолютная Истина, известная В. Кожинову. Статья вызвала много возражений, критику отвечали, на мой взгляд, не всегда удачно. Аргументация Кожинова выглядит порой более убедительно. Но соглашаться с ним почему-то не хочется.

Полемизируя с «детскоарбатским» представлением о сталинизме как следствии «интриг Сталина и его подручных», В. Кожинов приводит множество фактов и обстоятельств, указывая и на трагедию Октябрьской революции, и на трагедию гражданской войны, и на трагедию коллективизации. Но ради чего? «Человекобога» из Сталина сделала «мощная всемирная сила» — такова основная мысль статьи. Это выражение, столь же туманное, сколь и обтекаемое, видимо, особенно дорого критику: недаром оно появляется несколько раз. Появляется без объяснений. Что за сила такая — эмпирическая или метафизическая, мировой пролетариат или мировой масонский заговор — остается непонятным. Зато понятным становится другое. Не Сталин прежде всего виновен в трагедии 1933 года, а... Я. А. Яковлев. Это, собственно, и есть кожиновская Истина. На последних страницах его обширной статьи сказано буквально следующее: «Едва ли можно оспорить, что на этом человеке (Я. А. Яковлеве.— *А. Т.*) лежит главная ответственность за трагедию 1933 года. И должен искренно признаться, что не могу испытывать скорбь по поводу его собственной гибели в 1938 году...»

Читая критиков Бухарина или статью Кожинова, все время думаешь, как велик здесь разрыв между тем, *о чем* говорится, и тем, *зачем* говорится. Так что вчуже становится стыдно. Неужели столько слов потрачено, столько знаний продемонстрировано, такая изощренная софистика, такая изворотливость ума, вроде бы занятого поисками абсолютной истины, проявлены — и все ради чего? Ради того, чтобы кольнуть журнал «Огонек»? Или всю вину взвалить на Яковлева, и очень элегантно, с помощью академически-бесстрастной цитаты из БСЭ, как бы невзначай, как бы нехотя раскрыть его псевдоним (настоящая фамилия Эпштейн)?

Тот же разрыв между тем, о чем написано, и тем, зачем написано, поражает в выступлении В. Меньшова за «круглым столом», организованным «Советской культурой» (1988, 25 июня). Сразу оговорюсь, я не хочу записывать В. Меньшова в союзники В. Кожинова. Но способы полемики на удивление схожи. Та же борьба с «новыми мифами», та же антиномия некой общепринятой «мнимой» правды и правды «подлинной», о которой не принято говорить, та же несоразмерность цели и средств, якобы искомой абсолютной истины и интереса, от этой истины проистекающего. Только в отличие от В. Кожинова интерес В. Меньшова не скрыт под грациозными вуалями всевозможных стилистических ухищрений. Наоборот, он обнажен и выставлен напоказ с каким-то, я бы сказал, детским простодушием.

«Вот сейчас новые мифы стали возникать, против которых даже страшно выступить,— жалуется Меньшов.— Я сейчас скажу и не знаю, какую реакцию это вызовет. Я скажу об истории с Тарковским, которая для всех сейчас подается совершенно, на мой взгляд, в искаженном виде. Спросите у любого молодого человека о судьбе этого художника, и он вам ответит, что Тарковский не мог здесь ничего делать и поэтому вынужден был эмигрировать на Запад. Хотя все происходило совершенно по-другому. Тарковский начал активно работать. В это время его по приглашению отпустили, и он поехал снимать. Ждали, что он вернется и будет делать «Идиота». Но он не вернулся. Все было не так однозначно, как некоторые пытаются теперь преподнести».

Я не буду возражать В. Меньшову. Я не буду напоминать ему письмо А. Тарковского отцу, опубликованное в журнале «Огонек», где очень подробно излагается, кто именно вынудил его остаться на Западе. Я не буду приводить общеизвестные факты. Давайте поступим иначе — закрыв на все глаза, согласимся с В. Меньшовым. Пусть так, он прав в обоих случаях — и когда говорит, что «все происходило совершенно по-другому», и когда через три строчки утверждает, что «все было не так однозначно». Не будем придираться к этому противоречию. Повторяю, согласимся со всем.

Но спрашивается, что из этого следует? А следует то, что не Госкино, не административная система, не брежневский истеблишмент мешали дышать художнику, а... общественность. И не Тарковского травили, а его, В. Меньшова. Вы не верите, вам смешно? Но Меньшову ничуть не смешно. С болью в сердце он говорит: «Создавалось общественное мнение вокруг фильмов зрелищных. Считалось, что если фильм зрительский, то он обязательно уступает в искусстве. И это мнение существовало в некотором роде как противодействие административной системе, которая зачастую такие именно фильмы брала на вооружение, поднимала. Не буду далеко уходить. «Москва слезам не верит» нравилась руководству, и, значит, я соответственно очень мощно, просто кожей ощущал противодействие со стороны критики, нашей кинематографической общественности».

Этот могучий и, прямо скажем, незаслуженный комплимент нашей общественности, которая, согласно Меньшову, противостояла аж самой административной системе,— еще не самое удивительное в выступлении режиссера. Самое удивительное — характеристика застоя, из тех, что не часто сегодня встретишь на страницах нашей прессы: «Возникает вопрос о новых мифах. Есть миф о застойном периоде, который представляется уже почти как сталинский, когда нельзя было предъявить своего голоса, надо было молчать. Но ведь это никоим образом не соответствует действительности. Мы все помним, например, анекдоты про Брежнева, которые рассказывались в метро друг другу лишь с легким понижением голоса».

И опять не хочется возражать. Ведь не может В. Меньшов все это говорить серьезно. Кому, как не ему, специалисту по жанрам, не знать, что расцвет политического анекдота, рассказывают ли его шепотом или во весь голос, есть уже показатель политической несвободы. Недаром анекдот был так распространен в период застоя, недаром его фактически убила гласность. Или это тоже «никоим образом не соответствует действительности»? Зачем пускаться в такие рискованные рассуждения и тревожить тень Тарковского? Неужели все ради того, чтобы... привлечь внимание к «зрительскому» фильму?

Можно и нужно исследовать деятельность Бухарина, хотя не худо бы дождаться публикаций его трудов. Можно и нужно анализировать и роман Рыбакова, и фильмы Тарковского, в том числе и критически. Можно и нужно, но не затем, чтобы когонибудь пнуть или выжать слезу по поводу собственной горькой участи.

Москва слезам не верит.

Наталья Иванова

Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

Б. Пастернак

Нам нет преград
Ни в море, ни на суше...

Из песен нашего детства

Знаем ли мы общество, то самое общество, в котором живем, то есть самих себя? Знаем ли мы нашу историю? Наше государство? Может ли оно называться правовым? Юристы сегодня ответственно заявляют, что пока — нет. Десятилетиями нам твердили о «нашей советской демократии», а нынче мы с горечью убеждаемся, что у нас не выработаны начала демократии. Сидим да подсчитываем: столько-то лет — новгородское вече, столько-то — дума, столько-то месяцев — учредительное собрание.

Сегодня общество не имеет точного и глубокого знания о себе по самому широкому спектру проблем — не знаем мы ни о состоянии своего физического и нравственного здоровья, ни об экологической ситуации, ни об экономической ситуации, ни о духовной жизни. С горечью убеждаемся в провалах информации — будь то национальные проблемы и связанные с ними территориальные притязания, будь то «черные дыры» прошлого или «белые пятна» настоящего. И — парадокс — чем больше приоткрывается ранее замалчиваемых или запретных «зон», тем еще более широким становится поле незнания. То есть оно нас окружало всегда, но мы-то зашоренные, и представить не могли себе его истинные размеры.

В угоду тому или иному «правителю», в угоду окружавшей его группе, в угоду, наконец, обширному слою (можно называть его классом, как это делает социолог из Тюмени С. Андреев в своей статье, напечатанной в № 1 журнала «Урал», можно обойтись и без этого слова, если оно уж так пугает,— административно-бюрократическая сущность явления от этого не изменится) тщательно ретушировалась и искажалась подлинная история страны, маскировались и современные проблемы. Общество испытало колоссальное кислородное голодание от отсутствия истинной информации, и последствия этого многолетнего голодания, воздействовавшего прежде всего на мозг, потребуют длительного и упорного, многолетнего терапевтического лечения. Лечения чем? Только одним: свободной информацией и ее социологическим, историческим, публицистическим, художественным ана-

---

«Запретная зона»

Сценарий и постановка *Н. Губенко*. Оператор *П. Лебешев*. Художники *Ю. Кладиенко, Т. Морковкина*. Композитор *И. Назарук*. Звукооператор *В. Бобровский*. «Мосфильм», 1988.

«Зеркало для героя» (по мотивам одноименной повести С. Рыбаса)

Сценарий *Н. Кожушаной*. Постановка *В. Хотиненко*. Оператор *Е. Гребнев*. Художник *М. Розенштейн*. Композитор *Б. Петров*. Звукооператор *С. Сашнин*. Свердловская киностудия, 1987.

лизом. Только общими усилиями мы сможем в конце концов обрести истинное знание (исключающее какую бы то ни было односторонность) и постепенно превратиться в нормально функционирующую саморегулирующуюся систему, каковой и должен являться в принципе общественный организм.

Но пока что мы — в начале этого пути.

У искусства — свои, художественные способы анализа общественной ситуации. Ни в коем случае нельзя навязывать ему чисто публицистические методы и приемы — на наших глазах только что произошло чудо: «художество» обогнало «прямое слово» (средства массовой информации), накопило свою энергию, утолило первую жажду общественной мысли. Романы и повести, годами лежавшие в столах («сундучная» литература — по выражению Чингиза Гусейнова), первыми дали информацию о лысенковщине, о 37-м и 49-м годах, о голоде начала 30-х, о сталинском геноциде, о депортации целых народов. Публицистика шла за прозой, после прозы.

По отношению же к «горячему» настоящему искусство и литература оказались, на мой взгляд, позади публицистики. С понятным нетерпением мы открываем повести и рассказы о нашем дне и, как правило, убеждаемся в том, что наиболее честным по отношению к нашему дню сегодня является модифицированный жанр «физиологического очерка». Тем интереснее — на этом фоне — выглядят попытки художников преодолеть описательство, перейти к анализу и осмыслению настоящего (и прошлого в связи с настоящим, генезиса современной личности) самостоятельными средствами искусства. Именно такими попытками мне представляются фильмы «Запретная зона» режиссера Н. Губенко и «Зеркало для героя» режиссера В. Хотиненко. При всем своем несходстве (о котором речь пойдет дальше), при всей разности позиций и концепций современности, при резком отличии киноязыка обе эти картины связывает в моем сознании тревога о нынешнем дне, о нравственном состоянии человека. В одном случае — это попытка «пространственного» исследования общества по «горизонтали» («Запретная зона»), в другом («Зеркало для героя») — явная попытка исследования по исторической «вертикали»: от «среднего» поколения к предшествующим. В одном случае эту попытку можно обозначить как «дальше... дальше... дальше», в другом — «глубже... глубже... глубже».

●

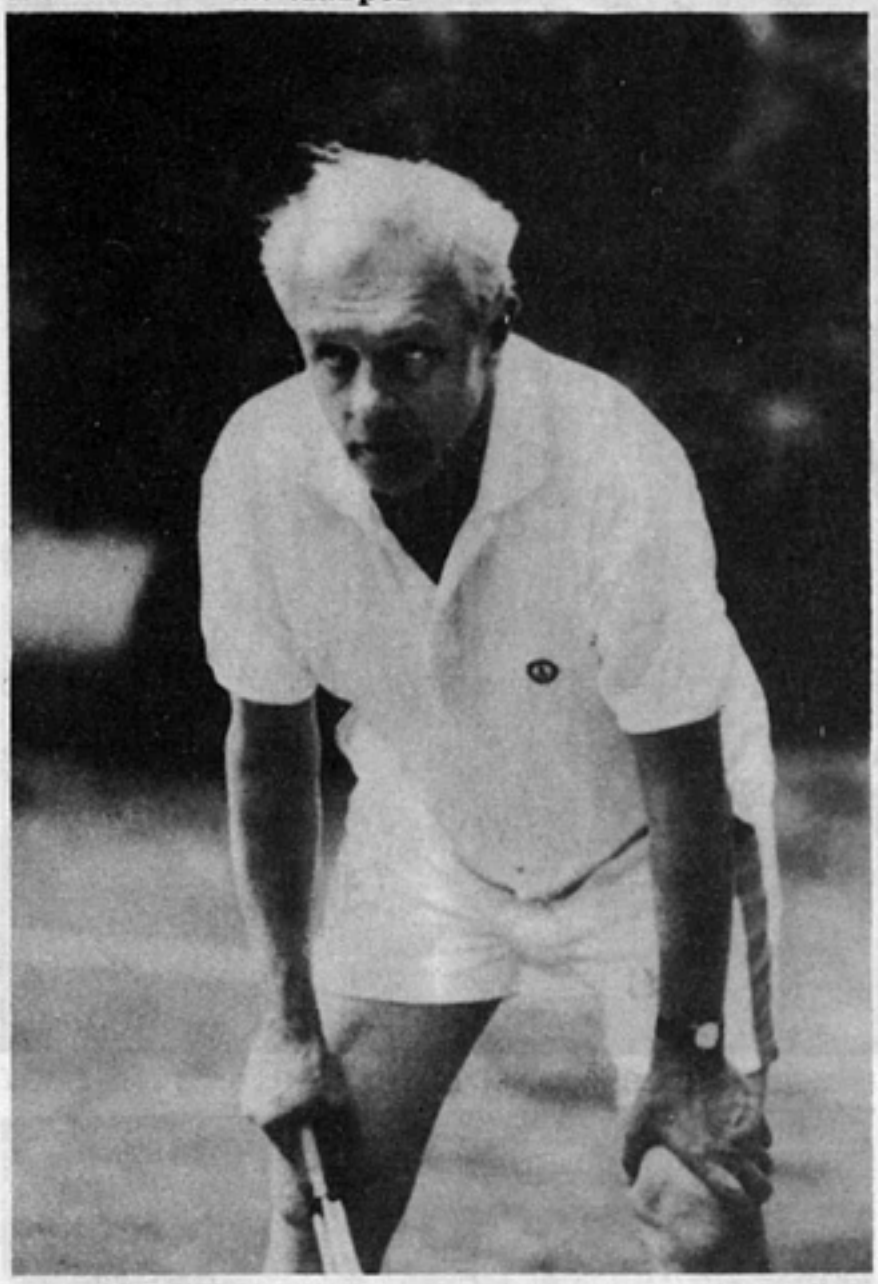
Не единожды в последнее время слышали мы недоуменный вопрос: почему так много стало катастроф? Судя по газетным и телевизионным репортажам, судачили иные, на нашу страну после апрельского Пленума словно обрушились смерчи и оползни, землетрясения и взрывы, затопления и пожары.

На самом деле, конечно же, никакого увеличения катастроф не произошло. Просто раньше общество, как малых детей, оберегали от информации. Мы с вами дети малые, с инфантильным сознанием — нас надо предостерегать и воспитывать, указывать, что можно и что нельзя. О чем нам можно ведать и что лучше для нашего же блага от нас утаить — решал кто-то свыше. «Отца народов» давно уже не было не только с нами, слава богу, но и в Мавзолее, но закостеневшая иерархическая структура отношений государства-отца и неразумного дитяти-общества оставалась (и во многом остается до сих пор). Считалось, видимо, что чем меньше мы знаем, тем комфортнее себя чувствуем.

Действие фильма «Запретная зона» происходит на следующий день после катастрофы.

Ощущение шока испытываешь сразу — тогда, когда на экране видишь в зловещем мареве пожара, тумана, дождя, тяжелых испарений остановившиеся навсегда часы. Горящий у

«Запретная зона».
Неклесов — К. Лавров



разрушенной железной дороги дом. Мертвую девочку — под обломками дома. Выгоревшую рощу. Мертвых людей в грязи. Мертвую лошадь с перевернутой телегой. Разбросанные на огромном пространстве куски тел. Порванные провода, на которых повис труп. Полуразрушенную церковь, в которой лежат покалеченные люди. Фреску Спасителя, по лику которого течет то ли дождь, то ли грязь.

Беда обрушилась на село Воздвиженское в июне 1984 года (дата в фильме указана точно). Убиты, искалечены, остались без крова люди. Уничтожен скот. Сметены с лица земли дома.

И — в сознании: до Чернобыля осталось меньше двух лет...

Здесь никто вроде не виноват — стихия (хотя и существует концепция, что подобные стихийные бедствия, ранее в России невиданные, происходят в результате нарушения природного равновесия). Однако — от общества зависит то, как будут преодолеваться тяжелые последствия стихийного бедствия.

В штабе чрезвычайной комиссии по ликвидации последствий смерча — где-то в центре России, в Ярославской ли, Ивановской, Костромской области? — молчаливо наблюдают за происходящим бюстики Пушкина, Гоголя, Достоевского. И Спаситель, и духовные учителя наши словно спрашивают каждого: чем ты поможешь оставшимся без крова? Чем ты облегчишь беду ближнего твоего? Общество, утратившее такие черты, как милосердие и сострадание,— повернется ли к ним?

По воле судеб (и по четкому замыслу автора сценария и постановки) смерч смял село, но практически не задел дачный кооператив, расположенный в ближайшем от села соседстве.

Смерч словно совершил социальный выбор: уничтожая «деревенских», почти не затронул «дачников», обосновавшихся неподалеку в уютных, утопающих в цветах и зелени коттеджах. На дачных участках (при каждом — «Жигули») продолжается, несмотря на произошедшую рядом катастрофу, своя комфортная жизнь: на

«Запретная зона».
Миновалова — М. Полицеймако

Третьякова — Ж. Болотова,
Иванцов — Н. Рыбников

тщательно утрамбованном желтопесочном корте одетые в пастельных тонов костюмы беззаботные люди играют в теннис, лениво перекидываясь мячами и ироническими репликами, заплывшая жиром дама, затянутая в «адидас», беспокоится о своем хорошо налаженном быте, породистые собаки отдыхают на траве, беззаботные чада под магнитофон отплясывают брейк... Здесь, как в раю, продолжают петь птицы, на пруду — отличное летнее купанье (славно освежиться после партии в теннис), в тени деревьев накрыт обильный стол. Празднуется день рождения милого кудрявого мальчика, замечательно исполняющего для гостей на скрипке Вивальди (реплики гостей: «Очень способный мальчик», «Очень», «Замечательно»; реплики родных: «Профессор Мейман говорил, что он такой способный, боже мой!», «Наняли педагога, платили большие деньги. Педагог говорит: «Вы знаете, я таких способностей, клянусь вам богом, не видел»).

А рядом, буквально в нескольких минутах пешего хода,— неприкрытая бедность, грязь, похороны, смерть. Вынос гроба с изуродованным телом кормильца семьи монтируется встык с роскошным дачным обедом.

Рядом — штаб, в котором выбивается из сил зампредисполкома Вера Андреевна Третьякова (Ж. Болотова), пытаясь наладить в селе хоть какое-нибудь подобие нормальной человеческой жизни. Рядом — страдание вечной труженицы Авдотьиной (Н. Мордюкова), у которой погиб муж, разрушен дом,— на руках у нее беспомощная старуха мать, дочь, грудничок-внук. Рядом — оставшиеся без крова пенсионеры, среди которых — инвалид войны, прошедший пол-Европы, награжденный множеством орденов и медалей, не имеющих никакого веса в данной ситуации — никто не поможет ему восстановить дом в деревне, так как прописан он у сына. Кто он, Прохоров, спаситель Отечества? «Я солдат»,— говорит Прохоров, на что сын, приехавший из города, грубо, но откровенно отвечает: «Ты был солдатом сорок лет назад. Тебя пустили на парад раз в год (? — *Н. И.*). Постоял ты там. Отдыхай. Жди

следующего парада»,— то есть помощи не жди.

Резкую границу провел не только смерч. Резкая социальная граница, по концепции создателей фильма «Запретная зона», разделяет людей: «деревенских», испытывающих горе,— и «дачников», продолжающих жить своей жизнью и даже, как некоторые из них, пытающихся нагреть руки на чужой беде — уволочь себе для ремонта тес: получше и даром.

Справедливости ради надо сказать, что среди веселящихся дачников в фильме выделяются двое, чувствующих себя неуютно в сложившейся ситуации. Старый пианист Каланчев (И. Смоктуновский), на даче которого, кстати, было только что совершено ограбление, дал кров детям и женщинам из Воздвиженского. Правда, и его милосердие носит, так сказать, неосознанный, спонтанный характер. Остальные дачники рассматривают его жест либо как чрезвычайно хитро рассчитанный поступок (за который он потом будет иметь какие-то блага), либо как откровенную глупость юродивого.

Другой — некто Неклесов (К. Лавров), резонер, произносящий монолог (из Чехова) о дачниках и рассуждающий об интеллигенции, стыдится своего внешнего благополучия и предлагает ветерану Прохорову переехать к нему, хочет ему помочь и материально. Он заявлен в фильме как человек благородный. Из косвенных реплик его жены, его сына, окружающих складывается впечатление, что его жизнь течет не благополучно — и отнюдь не богато. И что же — именно благодаря этому только в нем просыпается сострадание?

Н. Губенко классовой границей проводит черту: бедные и богатые, «деревенские» и «дачники», народ и интеллигенция, не понимающая народ, равнодушно-брезгливо к нему относящаяся.

Пока Вера Андреевна, секретарь обкома Иванцов (Н. Рыбников), армейские части самоотверженно пытаются помочь людям и навести порядок, пока они пытаются действовать по справедливости и человеколюбию,— наша творческая «интеллигенция» (не могу не взять этого святого слова здесь в кавычки) продолжает думать только о себе. По сути дела, именно к «дачной» психологии и сводят авторы фильма психологию «интеллигентов». Некто Хрисанфов, дачник в старорежимной шляпе, как видно, из «бывших», из славной когорты сталинистов-«ждановцев», так прямо и говорит, обращаясь к своим соседям-дачникам: «Никудышная наша интеллигенция... Нет среди вас Маяковских, нету Горьких». Хрисанфов, судя по всем параметрам, не есть alter ego автора — и тем не менее его обвинение интеллигенции в конечном счете смыкается с авторской позицией, хотели этого создатели фильма или нет.

Я не хочу сказать, что критический взгляд на сегодняшнюю творческую интеллигенцию недопустим. Напротив — и допустим, и нужен: самокритично вглядеться в себя, понять свои ошибки, свои заблуждения, свою вину более чем необходимо. Кстати, идея покаяния, овладевающая умами, родилась именно у интеллигенции. У творческой, подчеркиваю, интеллигенции.

Но я хочу сказать, что равнодушие, эгоизм, стремление комфортно устроить свою жизнь, отделиться высоким «дачным» забором от трудящегося люда, обладание привилегиями характеризуют прежде всего бюрократически-управленческий аппарат, а не творческую интеллигенцию.

А вот пример — из реальности самого последнего времени.

В «Известиях» 20 июня 1988 года напечатана статья В. Невельского «Сельский сход против...» о том, как высшие чиновники правительственного аппарата Карельской АССР беззаконно чуть не «оттяпали» для своих дач луговые и лесные совхозные земли на красивейшем берегу Онежского озера: министр торговли, секретарь парткома Госагропрома, председатель горисполкома, начальник управления

профтехобразования республики, член Верховного суда. «Вот такая подобралась компания в заповедном уголке Прионежья, всего в десяти минутах езды от столицы». Сельский сход восстал — чиновники яростно «отстреливались». Исследовав всю эту более чем некрасивую историю, газета заключает: «Работники правительственного аппарата должны были помнить о своей особой ответственности сотрудников государственного аппарата управления. Ведь именно им поручено стоять на страже закона... Хлынувшие в кооператив не могли не знать, на что идут. ...Увы, кусок земли на берегу Онежского озера застил глаза, оказался дороже принципов социалистической законности и морали». Не надо на хормейстеров и пианистов, на мальчиков, разучивающих Вивальди, и их хлопотливых бабушек перекладывать вину за то, в чем сегодня открыто и справедливо обвиняются представители совсем иных кругов — за социальную несправедливость, за привилегии, за «номенклатурность» образа жизни.

Все выше мною сказанное вовсе не означает, что я не вижу в действительности сращения управленческой «верхушки» иных творческих союзов с административно-партийным аппаратом. На одном из заседаний секретариата СП СССР, где мне довелось присутствовать, я услышала от секретаря союза такие слова: «Мы — большие писатели, поскольку мы руководим этим союзом». Логика руководства — искусством ли, литературой — и приводит к этому сращению. И те, и другие считают, что искусством не только можно, но и должно руководить, отказывая ему в жизненно для этого необходимом — имманентности развития. Так вот, на этой базовой основе происходит объединение интересов обеих групп, ставящих себя не в творчески равноправное, но в иерархическое положение, а «рядовых» творческих интеллигентов — как бы в подчиненное. Если есть «руководители» — значит, есть и «руководимые»!

Этому «сращенному» руководству, отделенному от «рядовых» членов творческого союза, есть что терять — например, преимущества в выпуске собственных произведений (о чем, например, нам поведала сухая и столь выразительная статистика в статье Т. Жучковой о тиражах книг, в частности, Г. Маркова. — «Книжное обозрение», 1988, 15 июня). Но в «Запретной зоне» отнюдь не эту «верхушку» представляют собою дачники, на которых направлен гнев создателей фильма. Разве они виноваты в том, в чем их обвиняет фильм,— в низком уровне жизни трудящихся, в необеспеченности их жильем, в бедности и неуюте быта? Разве они, а не представители власти — как советской,так и партийной,— которые, как Иванцов и Третьякова, появляются в фильме этакими светлыми ангелами справедливости и участия? Да нет, конечно, могли быть — и были — такие руководители — честные, добросовестные, радеющие о людях. Но если они столь многое определяли, решали — откуда тогда застойные, предкризисные явления? Фильм, предлагающий обобщенный образ, фильм, рассказывающий о событиях 1984 года, на мой взгляд, грешит против истины, ибо тогда непонятно, с кем и с чем нам сегодня приходится бороться. Представьте себе: события в «Запретной зоне» разворачиваются в апогее разложения, в эпоху цветущего застоя,— именно за эти годы партия не снимает с себя ответственности, а в фильме на нравственном судилище оказываются... «интеллигенты». Причем самые простые, обычные, скромные.

Можно задать один коварный вопрос: а если бы смерч прошел чуть иначе? Предположим: смерч смел дачный кооператив, а деревня рядом осталась целой и неразрушенной? Ведь смерч — стихия, он не разбирает, куда идет. Как тогда повели бы себя жители села Воздвиженское? И что бы тогда сделали авторы фильма? Прославляли смерч как заслуженную «интеллигентами» небесную кару?

Не знаю, видели ли авторы фильма публицистическую телевизионную

ленту «На путях перестройки»,— думаю, что видели. Та откровенная неприязнь, зависть и злоба, которая существует нынче на селе по отношению даже не к дачникам, к тем, кто занялся семейным подрядом,— как И. Рассоха, который один со своим сыном поставляет колхозу столько же мяса, сколько весь колхоз,— она-то на какой почве выросла?

Так вот: если предположить, что смерч повернул в сторону, то вся прямолинейная схема «Запретной зоны» рушится сразу. Вместо того чтобы глубоко исследовать поразившие общество в целом негативные процессы, вместо того чтобы показать роль и поведение властей, огонь направляется в адрес «никудышной» нашей интеллигенции. Здесь создатели фильма полностью, на мой взгляд, солидаризируются с концепцией В. Белова, выраженной в романе «Все впереди», с попыткой переложить всю ответственность за нравственное падение общества на плечи «интеллигентов».

Дачники в «Запретной зоне» говорят: «Мы тоже люди». Авторы фильма с этим не хотят считаться.

На периферии фильма действует маленькая группа еще одних «творческих» работников — телевизионщики. Они приехали в Воздвиженское для того, чтобы снять репортаж с места событий. И первоначально они делают репортаж честный, действительно отражающий драматизм случившегося. Но по указке редактора они равнодушно и конформистски перелицовывают свой репортаж, подменяя трагедию радостным рапортом об энтузиазме работающих здесь людей. Это один из лучших эпизодов фильма. Но в конце «Запретной зоны» появляется еще один телерепортаж — о том, как благополучно устроилась жизнь пострадавших, в частности Авдотьиной с ее семейством, горячо благодарящей Третьякову лично. Диктор за кадром (новые постройки, дети во дворе детского сада, Прохоров в наградах, дети в классе) произносит бойкий штампованный текст: «Спасибо, люди добрые»,—звучит в домах новоселов... Жизнь торжествует. Каким же запомнится смерч потерпевшим? Конечно, запомнится, что он причинил много горя. Но запомнится и то, как вокруг смерча закружился вихрь добрых дел и поступков». Слова, которые должны были бы прозвучать иронически, контрапунктом по отношению к изображенной реальности,— напротив, соответствуют благостному финалу фильма. Авдотьина довольна, Прохоров умиротворен, дети играют. Спасибо товарищам Третьяковой и Иванцову за наше счастливое детство?! А что же насчет «гнилой интеллигенции» (эпитет И. В. Сталина, чья неприязнь и даже ненависть была направлена на эту, как брезгливо ее тогда именовали, «прослойку»)?

В фильме «Зеркало для героя» главный персонаж, Сергей (С. Колтаков) — тоже интеллигент (по крайней мере по профессии), недавно защитил диссертацию. Занимается проблемами психологии, лингвистики и социологии. У него хорошая семья — славная жена, маленькая дочь. Он живет вполне комфортабельно, с достатком — есть машина; правда, он лишь снимает на лето дачу — своей пока нет. Но Сергей ощущает себя... живым трупом. Мертвым человеком. Об этом он прямо говорит отцу, к которому он испытывает сложные чувства — и любовь, и нежность сыновнюю, и неприятие его жизненного пути. Сергей чувствует на себе, на своей личности страшные последствия, гнет поведения «отцов» в эпоху сталинщины. Отец, словно пытаясь объяснить ему себя, свое поколение, читает ему вслух целую повесть (вполне бездарную, но честную), в которой выражена его нынешняя мечта — переделать все то, что в многолетнем бездумном порыве строил он сам, его поколение. Мечта такова: закрыть те самые ГЭС, которые затопили лучшие земли страны, поставили под угрозу здоровье народа. Сергей резонно отвечает, что вина за все «построенное» лежит на нем самом, на отце. Что дальше «с энтузиазмом» принимать новый, отрица-

«Зеркало для героя». Андрей — И. Бортник

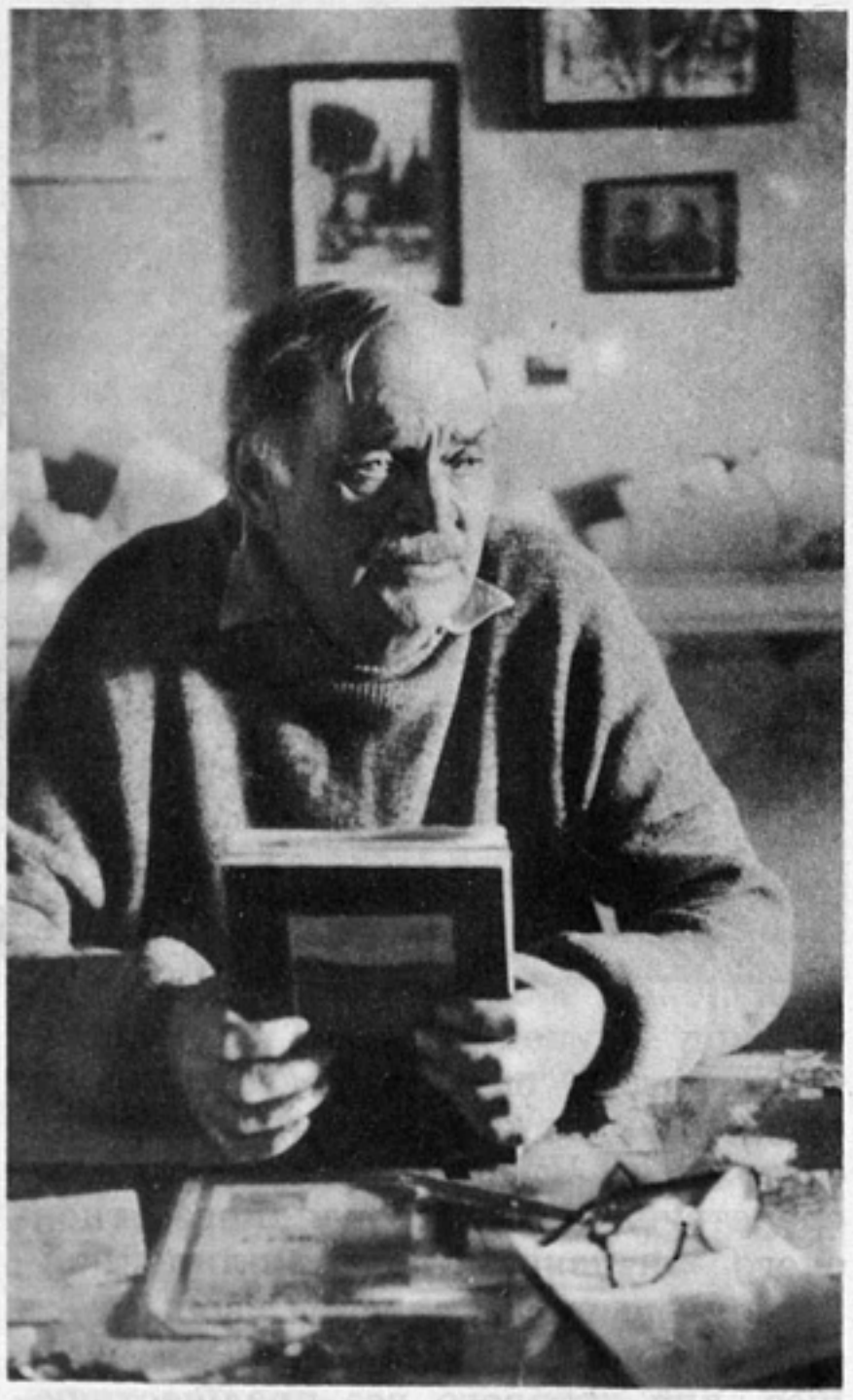
Сергей — С. Колтаков

тельный «энтузиазм» отца он не в состоянии. Что самым тяжким последствием этого безоглядного отцовского «энтузиазма», прямолинейной нетерпимости и слепой «веры» — в отца ли народов, в светлое ли будущее, для которого все предшествующие поколения должны быть «мурашами», историческим навозом, является его, Сергея, жизнь, жизнь его поколения.

Надо сказать, что диалог отца и сына в начале фильма — это и не диалог вовсе, это выкрик, «выброс» своей оценки, не подразумевающей оттенков. Отец: «Ты и твои друзья — люди конченные. Это вне обсуждений... Родина в опасности, а вы глухи... Вы разучились страдать и любить! Вы объединяетесь не для того, чтобы созидать, а для того, чтобы смеяться над бедами и ошибками

родины в насмешках и анекдотах. Сейчас, в настоящий момент, вам дали возможность знать все точки зрения на тот или иной предмет. А вы... вы потеряли стержень, вы сбились с дороги, вы забыли о цели... Ты — мертвый человек!» Сергей: «Я это «ура» твое выдавливаю из себя всю свою жизнь, потому что стыдно, не умею, знаешь ли, всерьез строить, а потом лабуду писать про спасенную Россию. Чего ты своей жизнью добился и вы все? Того, что мне тридцать восемь лет — а я не хочу жить! Этого, да?» (Кстати, не могу не влить сразу же «ложку дегтя»: цитировать героев не очень-то хочется. Несмотря на то что мысли их верны, словесно они выражены несколько неряшливо. К сожалению, подтверждается правота А. Германа, под несомненным влиянием которого, не только «проблемным», но и пластическим — сравним хотя бы деревянную арку в «Лапшине» и каменную арку-цитату в «Зеркале для героя»,— сделан фильм. «Удивительно, что при таких литературных традициях, как у нас, на экране царствуют «примерные», приблизительные слова».— «Вопросы литературы», 1986, № 12.)

Непримиримы, антагонистичны, взаимоисключающи точки зрения героев. Так что же нас ожидает — известный конфликт поколений? Отцов



«Зеркало для героя».
Сергей — С. Колтаков,
Федор — Н. Стоцкий

Отец — Ф. Степун

и детей? «Сталинского» поколения — и мертвых душою детей неверия, детей «застойных явлений в жизни общества»?

В первых кадрах все, казалось бы, тяготеет к этому избитому конфликту. И словно вырастающая из земли скульптурная голова с государственными усами — прямая метафора сталинизма. (Сергей снимает дачу, где раньше, видимо, обитал приближенный скульптор — «знаменитый при жизни», как о нем говорят; «умер вовремя — похоронили с почестями».) Кстати, на том же участке стоит и пустой постамент...

Помните — в фильме по пьесе Розова? Как бросался молодой Олег Табаков с шашкой на полированную родительскую мебель?

Здесь же конфликт словно переворачивается. Это у Сергея — машина, деньги, благоустроенная жизнь. Очевидно, что и с мебелью все в большом порядке. А отец Сергея живет в более чем скромных условиях — в домике без удобств, и мебель-то в комнате трудно назвать мебелью. Вполне аскетическая обстановка. Комнату «украшают» только карты страны да дешевенькие фотографии... И новыми идеями (антиидеями?) по переустройству страны озабочен именно отец, а не сын! Их непонимание строится на совершенно иной основе, чем непонимание поколений в конце 50-х — начале 60-х.

Сергей (фантастический допуск) вместе со случайным знакомым, инженером Андреем, отсидевшим два года за допущенную им халатность на шахте, где произошла катастрофа, попадает в сорок девятый год, в эпицентр того самого времени, которое сегодня вызывает у него гнев и неприятие. Попадает с сегодняшним менталитетом, информированностью («наша более поздняя вооруженность знанием».— *А. Герман*) и пониманием. А люди того времени еще ничего не знают. Ни о том, что через четыре года умрет Сталин, ни о том, что на XX съезде... Они с уверенностью говорят об ином будущем: «Восстановим промышленность, снимем парочку добрых урожаев и опять в богатстве» (помните в «Лапшине» разговор о миллионах бутылок «Абрау-Дюрсо» в 1938 и 1942 годах?).Они живут — как жило то поколение: «хоть и тяжело, но с верой в то, что через год, через два все будет лучше, а через пять — просто замечательно!» (Герман А. Другая реальность.— «Литературное обозрение», 1985, № 8).

Какими они были, наши родители? Чему верили и поклонялись? Почему были так слепы? Неужто не видели, кто и куда их ведет? Как могли жить — и любить, и детей рожать — в эпоху тотального недоверия и страха? В одном из интервью А. Герман сказал: «...мне очень интересно писать про поколение людей моего отца, ведь их время, как никакое другое, породило людей мужественных и людей запуганных, людей, готовых к предательству, и людей чистых». Критик Л. Карахан точно отметил, что «не «большие» биографии и глобальные события времени, а частные судьбы и вполне неисторические по своему масштабу коллизии — вот основной для Германа принцип ориентации в историческом пространстве» («Искусство кино», 1987, № 2, с. 75). Этому принципу следуют авторы «Зеркала для героя». «Мне ...хотелось рассказать про мать, про отца и таким образом войти в их жизнь, в их молодость,— сказал А. Герман еще в 1985 году.— Понимаете, мне часто снится один навязчивый сон. Я прихожу в нашу квартиру на Марсовом Поле, которую мы получили в 1948 году. Меня встречают папа, мама. Плита топится, радио разговаривает (детали, буквально повторенные в фильме «Зеркало для героя».— *Н. И.*). Мальчик выходит из комнаты, покрашенной желтым. Это я. На Марсовом в окне — деревья тоньше. Дымом пахнет — в Ленинграде печное отопление... у меня какое-то неясное чувство вины перед отцом. Отчего, спросите? Кажется иногда я был с ним несправедлив, чего-то не понимал».

В «Зеркале для героя» Сергею и Андрею предоставлена возможность самим убедиться в необычайной прочности авторитарной власти. Попробовать самим жить — и сопротивляться — в то время. Авторы фильма словно отталкиваются от привычного клише — мол, вы в то время не жили... как же вы можете судить? И вот — живут. Живут не в центре — и тем более не в эпицентре! — исторических событий, а на их периферии: в прямом, не переносном смысле слова — в шахтерском поселке. Сергей видит свою молодую мать, беременную им; видит отца; входит в домик, где он родился... Потрясенный, он понимает, что повлиять на события он не то что не может — не имеет, как он считает, исторического права.

В разговоре с Андреем Сергей вспоминает известный рассказ Брэдбери о том, как люди, попавшие в прошлое, случайно раздавили всего лишь одну бабочку, а когда они опять вернулись в свое время, их настоящее оказалось непоправимо нарушенным.

Так вот: Сергей боится, страшится что-либо нарушить. Он не желает вмешиваться. Он осторожен, он посторонен этой неожиданно окружившей его реальности прошлого.

Да, реальности. Режиссер, оператор, художник, звукооператор пытаются восстановить время — в его людях, в их судьбах, в атмосфере, звуках, деталях. Создателям фильма, скажем прямо, до той поразительной достоверности, которой добивается А. Герман в фильме «Мой друг Иван Лапшин», далеко, но они следуют по тому же пути. Инвалиды Великой Отечественной, слепые, безногие; их тяжкий быт, бьющая сегодня в глаза бедность; открытость души и застолья. Мальчишки, упоенно играющие в жостку; подвыпивший слепой солдат, плачущий у забора; пленные немцы, на разбитых грузовиках уезжающие на родину... Пыль, грязь, разруха, чудовищно тяжелые условия труда на шахтах, отсутствие элементарной техники безопасности в штольнях, нищета, которую люди не замечают,— и горячее их, хозяйское, не рабское желание работать, восстанавливать, строить.

Наивные, непонятные нам нынче люди? Глубоко несчастные — по нашему разумению нынешнему? Ограниченные, лишенные свобод, нещадно и коварно, хитроумно эксплуатируемые — ибо эксплуатируется их энтузиазм? И — цельные, сильные, смелые; и — субъективно счастливые, хотя объективно — несчастны! «Мы будем петь и смеяться, как дети...» Они и поют, и смеются, и плачут, и дерутся... При тоталитарном режиме им и внушалось, что они дети «отца родного», который замещает реальных отцов (вспомним страшную историю Павлика Морозова). Мифологизированному сознанию внушалось, что кровное родство ничто перед родством по идее. Авторы фильма показали нам инфантильное общество взрослых людей, подчиненных «божеству» — отнюдь не только Сталина я имею в виду, а саму идею, которой отдавались люди. Слепота не только физиологична в фильме. Слепые, безногие, безрукие — они словно принимали тесные очертания формы, в которую их беспощадно «укладывала» эпоха, подчинявшая себе человека. Приоритет идеи над человеком искажал человеческие отношения, а в конечном счете преступно исказил и саму идею. Слепота одного из героев фильма — Сашко — не только физиологична, она есть качество историческое.

Как же относиться нам, сегодняшним, «прозревшим», к людям того времени?

Для Сергея они фантомы, призраки. Их не существует. Ведь время, в которое они с Андреем попали, остановилось. Его «заело», как пластинку. Упорно повторяется, крутится один и тот же день — 8 мая 1949 года. Да, люди трудятся — но как мураши, не отдавая себе отчета в происходящем, а тем более — в будущем. Сергей смотрит на них как бы сверху,

«Зеркало для героя».
Мать — Н. Акимова,
Отец (в молодости) — Б. Галкин

с брезгливым ужасом, неприятием. Со страхом, смешанным с жалостью. Прямолинейная, марширующая под радиомузыку молодая мать, повторяющий одни и те же слова отец... Призраки? Привидения?

Совершенно иначе воспринимает эту реальность Андрей. Прежде всего он в отличие от Сергея удивительно быстро — внешне — вписывается в облик этого времени. Костюм, жесты, походка — и вот уже перед нами как бы человек совсем другой эпохи, инженер-горняк, быстро принимающийся за дело. Но он в отличие от Сергея считает, что перед ним все же люди. Он пытается повлиять и на них, и на время. Сергей: «Да какие они люди, Андрей?.. Это было давно, поэтому ничего этого нет!» Главное, считает он, не вникать в их проблемы. «Они же не помнят ничего, ни добра, ни зла. Как градусник: стряхнул, и нет ничего!» Сергей — исторический фаталист, он считает, что другой «дороги к храму» у нас не было, поэтому «чтобы этот день двинулся» с мертвой точки, «не надо делать ничего: травинки не помять, тени не бросить». Позиция Андрея и размышления его несравненно глубже: «Это проверка — сможем ли мы хотя бы один день сделать таким, каким он должен быть!» Андрей представляет себе возможность альтернативного развития событий, хотя бы в малом. А что, если закрыть шахту «Пьяная», за взрыв на которой его и посадили в конце концов? Что, если попытаться влиять на людей? «Ведь ты не видел главного, Сережа, они меняются: если изо дня в день повторять одно и то же — они запоминают. Нужно только ежедневно и с полной отдачей!» Аргумент Сергея — это наше настоящее. Аргумент Андрея — это личность, человек, его судьба. Исторический фатализм Сергея родствен его же историческому эгоизму: «У нас с тобой одна задача — выжить. Выжить и вернуться туда обратно». Стремление Андрея что-то изменить — это в конечном счете забота о своем же собственном будущем, обо всех людях. Человеческая забота: «Вон пацана видишь... Знаешь, кто это?.. Я!» — других аргументов у него нет. Андрей ничего так и не смог сделать — он не смог остановить ограбление инкассаторов, не смог остановить убийство, не смог закрыть «Пьяную» — и он гибнет; но только после его гибели время, словно нехотя, скрипя, сдвигается с места. Что-то все-таки меняется, и Сергей возвращается в наше время. Историческое отчуждение, «разрыв» времен преодолен только ценою жизни. *Кто-то должен.* Кто-то должен пойти на Голгофу, чтобы как бы навсегда замершее, застойное историческое время почти незаметно, но сдвинулось с насиженного места.

Все мы сегодня (авторы фильма словно реализовали метафору) «попали», условно говоря, в «то время» — в год «великого перелома» («Овра-

ги» С. Антонова и «Пара гнедых» В. Тендрякова, «Кануны» В. Белова, «Мужики и бабы» Б. Можаева); в голод 1933-го («Хлеб для собаки» того же Тендрякова — наиболее, на мой взгляд, страшное и сильное из пока опубликованного,— подчеркиваю, *пока*, ибо читателя, я надеюсь, ждет потрясение в связи с публикацией повести В. Гроссмана «Все течет»); в 1934 год («Дети Арбата» А. Рыбакова, «Васька» С. Антонова); в 1937-й («Исчезновение» Ю. Трифонова, «Софья Петровна» Л. Чуковской); в 1942-й («Жизнь и судьба» В. Гроссмана); в 1949-й («Белые одежды» В. Дудинцева, «Московская улица» Б. Ямпольского)... Я, как Сергей, ощущаю — благодаря литературе, пришедшей к нам сегодня,— *реальность* тех времен: атмосферу, цвет и запах эпохи,— проживаю вместе с героями их жизнь, разделяю их опыт. И так вместе со мною — миллионы читателей, которым эти произведения (и многие другие, с болью сердца принятые нами) в прямом смысле слова открывают глаза. Процесс болезненный. Резкое обретение зрения — после долгой привычки жить в темноте или в серой полумгле — вызывает инстинктивное желание зажмуриться, спрятаться от света. Мы постепенно прозреваем в истории, начинаем постигать ту жизнь, которой испытывались наши родители,— даже если они прямо не «пострадали», тот страх, в котором они жили, даже не осознавая его. Фильм «Зеркало для героя» точно, хотя и через условный прием, моделирует ситуацию, в которой оказалось сегодня общество. И мучительная боль рождения, которую испытывает Сергей,— это боль обретения исторической памяти. Человек должен пройти через эти муки родов — не только тот, кто рождает, но и тот, кто рождается. Именно поэтому в фильме так трудно, так мучительно это образное сравнение: рождающегося на свет человека и обретения исторической памяти и понимания.

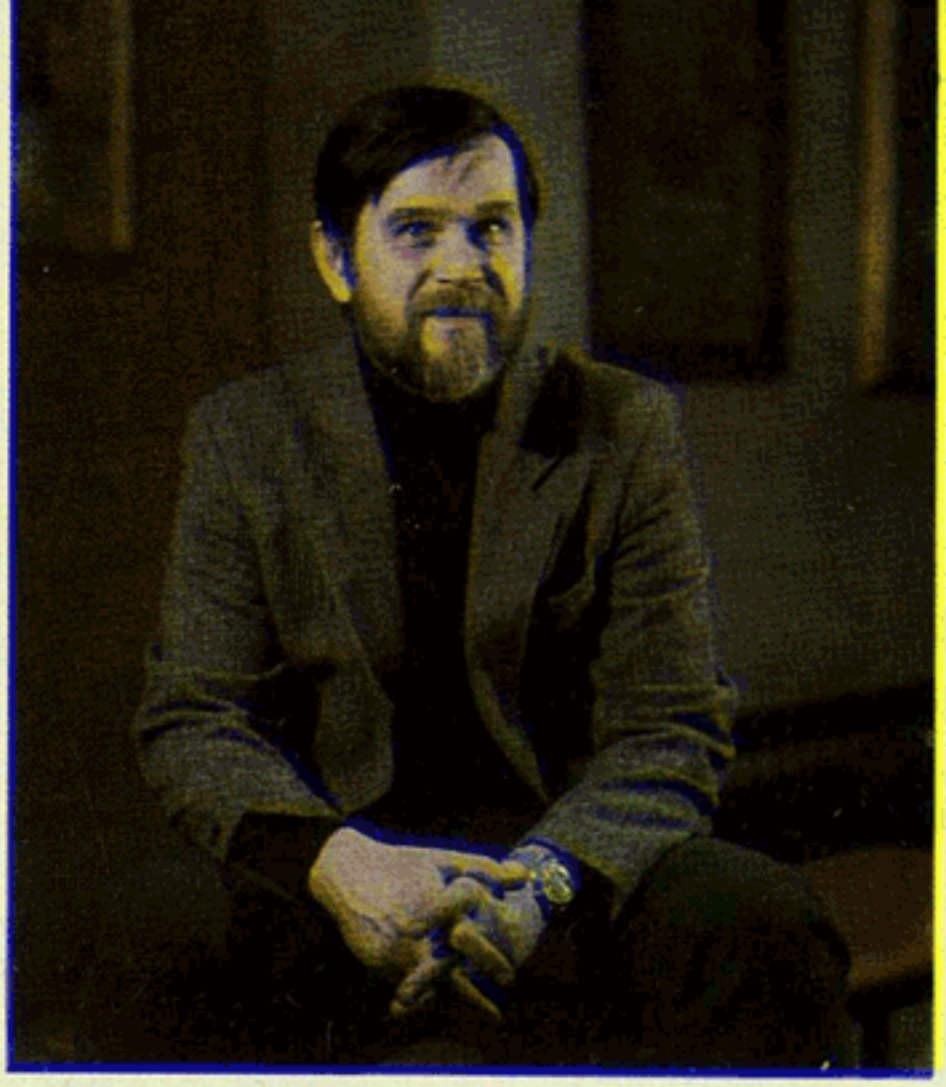
В связи с «обвалом» исторических публикаций — не только в прозе, но и в поэзии, и в публицистике, и в мемуарах, в человеческих документах, появляющихся сегодня (напомню хотя бы о воспоминаниях И. Раппопорта, Л. Разгона),— у иного читателя, прожившего долгую жизнь, возникает тревожный вопрос: а не зачеркивается ли этим его жизнь, его труд, его энтузиазм? Если человек шел в бой «за Сталина!», а сегодня фигура «вождя» подвергается безыллюзорному анализу — не зачеркивается ли этим подвиг солдата? Здесь допускается логическая ошибка: ибо победил народ не благодаря сталинщине, а вопреки ей. Война велась и против фашизма, и против своих. Многие из людей, вполне «энтузиастически» строивших, отдававших все свои силы новому обществу, чувствуют себя нынче словно обиженными раскрывшейся исторической правдой.

Но они должны прийти к пониманию того, что эта правда не есть очернение их, очернение их труда; что *правда* вообще не может быть ни очерняющей, ни обеляющей.

Но и мы, новое поколение, должны попытаться понять истоки этой субъективной обиды. Должны понять, что в прошлом тоже было все не так просто, не так прямолинейно. Должны понять и — судить? И — как судить? Чем мы, не оправдывающие то поколение, обрели право на суд?

Отец Сергея, которого и он сам, и мы, зрители, первоначально воспринимаем как «осколок» прошлого, оказывается (если к нему приблизиться в контексте того времени) человеком, пытавшимся ценою не только собственного благополучия, а собственной свободы закрыть ту самую шахту «Пьяная». В отце, если смотреть на него непредвзято, «вблизи», искренность, честность, чувство ответственности соединены с нетерпимостью, «законопослушностью», неприязнью к инакомыслию. Он оказывается гораздо сложнее, чем может показаться сегодняшнему нашему знанию (еще очень неполному).

И поведение его в экстремальных исторических условиях было в конеч-



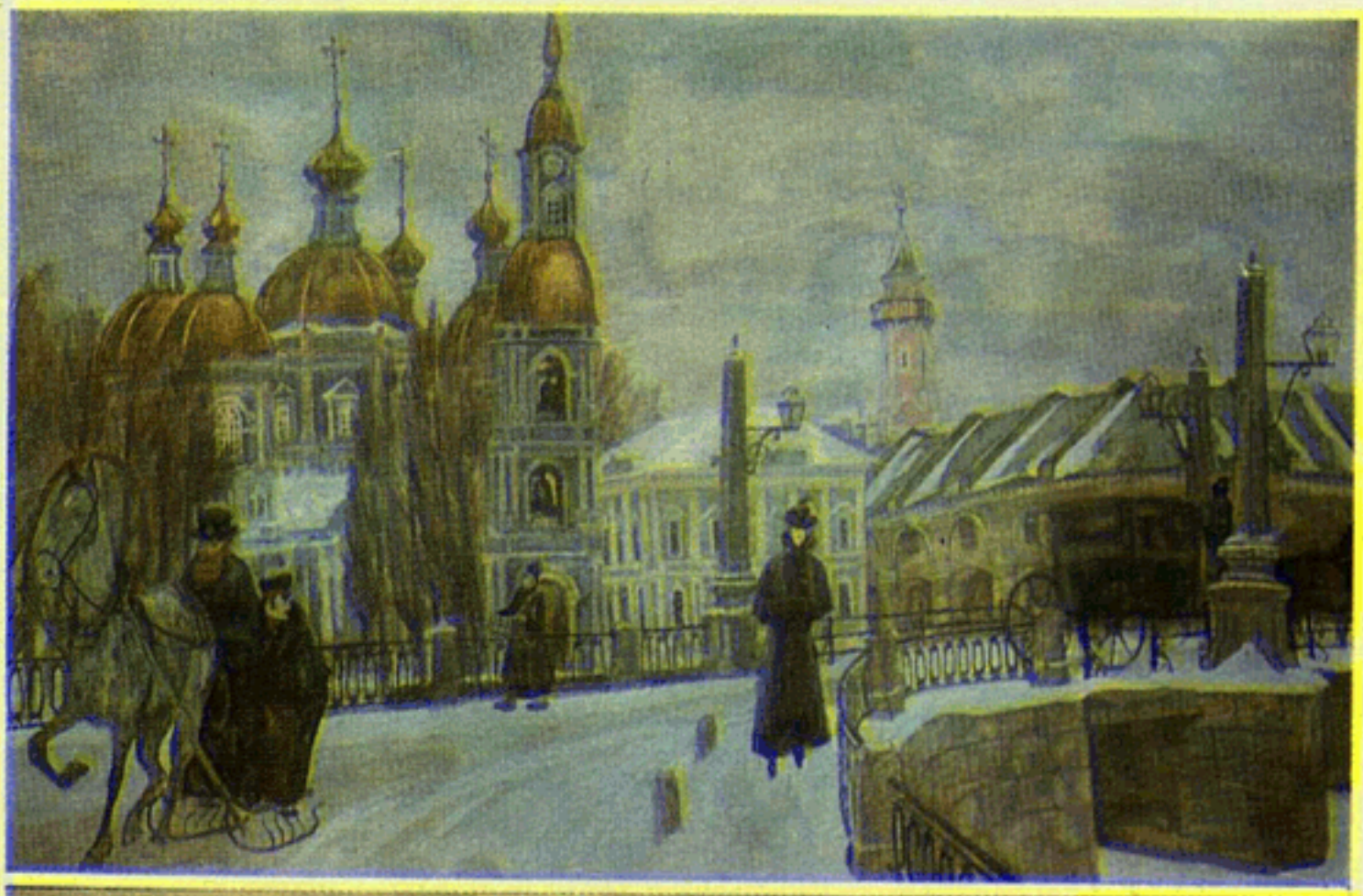
ВЕРНИСАЖ «ИК»

Вадим Кислых

БОРИС БЛАНК ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

Кислых Вадим Иванович — выпускник ВГИКа 1964 года. Живопись Вадима Кислых, достаточно сдержанная и скромная в средствах, становится чрезвычайно одухотворенной и тонкой, как только изображаемое совпадает с глубинными пристрастиями его души. Правда, это очень хрупкая взаимосвязь. В каждой новой живописной работе он стремительно набирает качество, превращающее холст в картину, где цвет и композиция становятся уже философской категорией.

Фото Б. Головченко



Эскизы к фильму «Рассказ неизвестного человека»

На развороте эскизы к телефильму «Михайло Ломоносов»

«Групповой портрет» (вверху)
«Воздушный змей» (внизу слева)
«Окно в мастерской» (внизу справа)

ном счете честным. Было бы таким поведение *наше*, попади мы — туда? В сорок девятый, в тридцать седьмой, в двадцать девятый? Хорошо нам сегодня раздавать налево и направо оценки. А понять? Понять несравненно труднее.

Однако каждый из нас сегодня должен не только попытаться понять прошлое, но и определить свое участие в настоящем. Ничего не делать, сторонне наблюдать, дабы не помешать идущему — при нас уже — историческому процессу? Или попытаться при «полной отдаче своих сил» что-то изменить, как Андрей, воздействовать на его ход, хотя бы и дорогой ценою? Вот коренной вопрос нашего сегодняшнего поведения. Именно поэтому вроде бы сугубо «литературное» обсуждение, полемику вокруг «исторических» сочинений я считаю выяснением политической платформы разных сил, существующих в обществе.

Юрию Трифонову, для того чтобы понять отца и его ровесников, для того чтобы понять историческое время и его последствия в нашей жизни, понадобилось написать и «Отблеск костра», и «Нетерпение», и «Дом на набережной», и «Время и место». «Время — это все слитно»,— утверждал один из его героев. «Моя почва,— говорит герой «Долгого прощания»,— это опыт истории, все то, чем Россия перестрадала!» И в то же время Ю. Трифонов понимал, что исторические «нити» для многих — и ныне живущих — представляют серьезную опасность. Что нити эти, как выражается Сергей Троицкий («Другая жизнь»), *«чреваты»*.

И наши поиски исторической правды сегодня тоже *чреваты*. Поэтому-то их, этих поисков, так боятся.

Например, Ю. Бондарев («Литературная газета», 1988, 22 июня) с нескрываемой неприязнью, в угрожающем тоне отзывается о «своеволии» (в оценках исторических событий), которое заняло «влиятельные позиции в разных изданиях, что в конце концов приносит непоправимый урон идеологии и культуре». Я придерживаюсь другой точки зрения. «Непоправимый урон» нашей идеологии и культуре уже нанесло насильственно вводимое *единомыслие*, а «своеволие», то есть живое творческое, индивидуальное, личностное желание разобраться в истории, может только расширить рамки нашего понимания, предложив свою концепцию, свое, личное осмысление прошлого. Особое неприятие ныне вызывает у Бондарева «правда одиночек» («буйных головок», как он их еще именует), которой он противопоставляет мифическую «правду всех». Но «правда всех» не есть правда большинства. Спасибо, уже этой «правдой» были сыты по горло. Единственный шанс обрести «правду всех» — это уважительное стремление понять правду «одиночки». Уравнять, наконец, в правах личность и государство.

Не задумываясь, видимо, об истинном смысле сказанного, Бондарев выходит на столь любимые им глобальные обобщения. Определяет главную задачу творчества, искусства и литературы сегодня. Вчитайтесь. «Главное,— утверждает он,— быть душеприказчиком своего народа».

Откроем словарь живого великорусского языка Владимира Даля: «Душеприказчик(чица) — исполнитель последней воли покойника».

Я, в отличие от Бондарева, свой народ пока еще в покойниках не числю.

Поэтому задачей искусства ныне считаю (как и всегда считала) свободу. Свободу — в том числе исторического знания, исторического понимания, которую сегодня добывают для общества пресловутые «одиночки», как бы они ни были ненавистны тем, кто объявляет себя ныне душеприказчиком собственного народа.

(Замечу в скобках: я далека от мысли, что Ю. Бондарев действительно не знает — или хотя бы не сверился у Даля — точного значения этого слова. Но неуместность его употребления ложится в контекст публицистических выступлений писателя последних лет.

Их определяющей чертой является невнятный язык, полные многозначительных намеков и умолчаний фразы, витиеватая тяжеловесность которых не оправдывается их облегченным содержанием. Возможно, в данном случае мы имеем дело с эпатирующим словоупотреблением.)

В «Зеркале для героя» четко выражено стремление к обретению разных исторических «правд». Историческое время не просто «судят» наши современники — герои и авторы фильма. Этому времени предоставляется право голоса, право на собственную правду. И только из сочетания разных исторических «голосов» может возникнуть в конечном счете историческая истина.

Размышляя о задачах исторического романиста, Ю. Трифонов замечал: «Какими угодно средствами, поэтическими, «гипнотическими», документальными, протокольными, он должен создать атмосферу достоверности, где правда и вымысел нерасторжимы, как молекулы кислорода и водорода в воздухе, которым человек дышит, не задумываясь о том, сколько порций вдохнул он того и другого». Авторы «Зеркала для героя» в создании атмосферы сочетают и документ, и фантастику, и верность деталей, и поэтическую образность обобщений. Настоящей удачей фильма (кроме его драматургии) я считаю работу Ивана Бортника (Андрей), подкупающего своей пластичностью и глубиной проникновения в неоднозначность, сложность «исторического» человека. Органичен и естествен его герой, живущий одновременно в двух пластах, понимающий, что «они» — это не фантомы, не призраки, не бездушные «винтики» государственного механизма, а мы с вами.

Ведь и Сергей, и Андрей, и отец Сергея, и начальник шахты Тюкин, и искалеченный в шахте Федька, мать которого голодает в деревне, и лучший забойщик Бухарев, и современная молодежь, восторженно подпевающая ансамблю с «моллюсковым» названием «Наутилус Помпилиус», и несчастная Розка, которая тащит с шахты стояк, и ее слепой брат, горевший в танке,— все мы народ. И история у нас общая, и понять ее мы должны только через вот такого Федьку, через слепого танкиста, через надрывающегося на шахте отца Сергея, да и через самого Сергея, которому отчего-то «жить не хочется».

Ведь история — это действительно «многожильный провод» (Ю. Трифонов).

Возвращаясь к фильму «Запретная зона», я еще раз хочу подчеркнуть свою мысль о неплодотворности искусственного отделения шаржированно изображенной творческой «интеллигенции» от народа. По крайней мере, я не могу вспомнить ни одного народа, которому такое брезгливое «отсечение» пошло бы на пользу. Энергичный поиск темных сил, равнодушных к судьбам народным, авторам фильма лучше бы направить в другую, более могущественную — и опасную — сторону. Да и в самой жизни села, подобного Воздвиженскому, необходимо было увидеть серьезные противоречия, о которых, кстати, откровенно пишет сегодня пресса. Искусственная схема, за которой пошли авторы фильма, возбуждает чувство острой «классовой» неприязни совсем не по тому адресу. «Класс» ли интеллигенции виноват в том застое, в котором оказалось общество? Неубедительным, поверхностным мне представляется тот ответ, который нашли авторы «Запретной зоны». Гораздо более эффективен, на мой взгляд, тот путь по вертикали (глубже и глубже), который избрали для социально-исторического анализа авторы «Зеркала для героя». Несмотря на разность моих оценок, я считаю, что эти фильмы в условиях их свободного непредвзятого обсуждения могут помочь нам в понимании, в переосмыслении нашего прошлого и настоящего, в наших представлениях о будущем — то есть ответить на те мучительные, сложные вопросы, которые мы сегодня задаем себе: кто мы? откуда мы? куда мы идем?

Нина Зархи

В ожидании апреля

Впервые, пожалуй, захотелось презреть лукавую непростоту связей произведения искусства и его автора, простодушно перенести ощущения от фильма на образ самого режиссера. Почему-то представилось это не только правомерным, но и существенным.

С Игорем Минаевым мы не знакомы, но, увидев его «Холодный март», я сразу почувствовала к нему доверие, показалось, что я узнала человека скромного, несуетного, быть может, стесняющегося своих чуть старомодных идеалов, сентиментальности и веры в добро. Великодушного. Принципиального, однако без истовости и без манифестов. С юмором, тонким и горьким, и мягкой иронией, замечающей трагикомические несовпадения бытийного и бытового, природной человеческой добродетели и социально принятых форм ее проявления. Поэтому естественно, что и слезы жалости к героям его фильма прольются на просмотре «Холодного марта» именно в те мгновения, когда нам станет страшно, что еще кто-то — «посторонний», нечуткий, помимо нас, сочувствующих, «своих», увидит, как смешны они и беззащитны — этот крутой прямолинейный мужик Шиленко — директор захудалого периферийного СПТУ, замотанный, сердитый, и его жена Ольга Юрьевна, учительница литературы, романтически восторженная, хрустально наивная, каждым жестом своим и проявлением словно готовая перед всеми извиниться. За что? за прекраснодушие? за неуместное сходство с любимыми чеховскими героинями? за женскую свою заурядность? или за то, что не смогла иметь детей — так почему-то кажется, хотя в тексте об этом ни слова.

Психологически исчерпывающе, подробно, восполняя драматургическую недосказанность, играют А. Толубеев и Л. Давыдова. Играют провинциальных российских интеллигентов, живущих безбытно (каморка в убогом здании СПТУ — их семейные «хоромы»), исполняющих с достоинством работу незаметную и непрестижную, не требуя благодарности, не сетуя на судьбу и ведя тихую, но упорную и повседневную войну с провинцией.

Родословная этой интеллигенции идет от не обойденных отечественной классикой уездных учителей и лекарей к последнему явленному нам жизнью и искусством социально-историческому типу — к «шестидесятникам» — тем, кому сегодня за пятьдесят. Директор СПТУ и его жена — вероятно, сокурсники по институту — из этого поколения. Не заметили, как пронеслись годы: и сегодня еще видны в них простоватый, лобастый студент-горлопан, режущий правду-матку, не выбирая выражений, и его подруга, плачущая над стихами и легко поехавшая за ним в эту дыру. «Это прекрасная труппа,— восхищенно шепчет она ребятам, которых вывезла в театр.— Я видела ее, еще когда была студенткой».

«Холодный март»

Сценарий *А. Горохова*. Постановка *И. Минаева*. Оператор *В. Панков*. Художник *А. Наумов*. Композитор *А. Дергачев*. Звукооператор *И. Рябинин*. Одесская киностудия, 1987.

«Холодный март».
Шиленко — А. Толубеев

Тогда, «когда была...», казалось: вот-вот начнется, будем радостно крушить обветшавшее и все вместе творить отечественный ренессанс. Сегодня Ольга Юрьевна уговаривает лоботрясов-пэтэушников внимательно смотреть на сцену, чтоб они поняли «образ каждого актера», причащает к пушкинской «Полтаве»...

Долго-долго на поле полтавской битвы у подножия монумента читает она своим ученикам великие строки — глаза горят, и платок сбился на сторону, и она не видит, слава богу, как они кадрят девчонок, шепчутся, смеются. Но многие слушают, и кто-то наверняка слышит ее, и ради этого, наверное, стоило жить так, а не иначе.

Замечательна и точна режиссерская партитура этого и достоверного, и объемного по смыслу, пластичного эпизода экскурсии, как бы предлагающего свой, кинематографический вариант пушкинской строки. Ритмически выверенные, все более короткие летящие планы ребячьих лиц — от самого подножия монумента, отсюда, оттуда реплики, обрывки фраз, от постамента — выше, выше, и с перебивками — вдохновенное лицо Ольги Юрьевны, все дальше и все истовей читающей: «Выходит Петр. Его глаза сияют. Лик его ужасен...» — и, наконец, ее крупный план, который держится долго и венчает «монумент» — нашей юности, сильно поблекшей, но не растерявшей ни идеалов, ни смиренного восторга перед величием ратного и духовного подвига.

«Далече грянуло *ура*: полки увидели Петра». Камера отъезжает, чуть поднимается, и общим планом режиссер дает нам возможность на мгновение охватить взглядом всю картину целиком: маленькая темная кучка людей и бескрайнее снежное поле. Пожалуй, единственная патетическая минута фильма, его единственное философское многоточие...

Все остальные эпизоды «Холодного марта» выхвачены из неуправляемого потока жизни СПТУ, им словно бы «не по чину» возноситься, воспарять к обобщению. Они, напротив, как будто локализованы, замкнуты на неразрешимости ситуации. Вот пришел директор Андрей Иваныч в милицию по делу своего нашкодившего воспитанника, а там ремонт, весь пол в унылом кабинете устлан газетами, шагу ступить он боится или не хочет, а сесть некуда, так и стоит в углу, ловит реплики усталой инспекторши, неловко, бочком примостившейся на узком подоконнике — ровно напротив гостя и не видящей, как за окном, на холодной улице какие-то подростки то ли игру затевают, то ли драку...

Пластически рассказ об этом бессмысленном, заранее обреченном разговоре выписан тщательно, подробно, при помощи точно подмеченных деталей, передающих состояние героя, подтекст сцены. А внешне выглядит будто и бесстрастно — почти протокольно: монтаж-диалог — он говорит, она говорит, снова он, снова она...

И вдруг режиссерская фраза обрывается на полуслове — изображение собирается в пучок, экран темнеет: тупик, стенка, та самая, которую головой не прошибешь. Следующий эпизод — и уже другие персонажи, опять с самого начала, без вступления и раскачки «схватились» с очередной проблемой. Мне показалось, что вот этот структурный принцип, когда сюжет пробивается вперед трудно, рывками и короткими перебежками,— свидетельство профессионализма режиссера, которому удалось подчинить своему замыслу, обратить себе на пользу даже сценарные просчеты — в частности, неумение *рассказать* историю. Кое-что, к сожалению, осталось непобежденным. Вторичны некоторые «школьные» мотивы и зарисовки фильма, стандартны социальные мотивировки, «подкрепляющие» характер центрального героя. Для всех очевидно, что Шиленко — человек незаурядный, пусть и делающий ошибки,— разумеется, он не Сухомлинский и не Шаталов, он просто наделен даром сострадания и чувством глубокой личной ответственности — за ношу, которую на себя взвалил, за каждого доверенного ему подростка. Это его и ведет. И нет, думаю, никакой нужды предъявлять нам его «врагов» — давно уже шаркающих по нашим экранам карикатурных чиновников из РОНО.

Подобные драматургические подпорки, подстраховка фильму не нужны: все психологические мотивировки, вся система отношений и характеры персонажей прочитываются в изобразительном ряде «Холодного марта» и остаются в памяти, хотя И. Минаев исповедует не поэтический, условно говоря, кинематограф, который высекает смысл из самодостаточных изобразительных символов, а традиционную, «объективную» режиссу-

ру. Здесь важно, как смотрят друг на друга герои, как они произносят обычные слова, как ходят и как одеваются, в каких помещениях происходит действие, что́ идет постоянным звуковым фоном их повседневной, будничной жизни. Здесь продуманы мизансцены и плавный внутрикадровый монтаж, когда чередование общих, средних и крупных планов раскрывает движение мысли, а едва заметное кружение камеры от одного персонажа к другому ненавязчиво забирает в кадр необходимые режиссеру детали фона. И. Минаев умеет создать атмосферу не только предельно достоверную и естественную, когда зритель переживает столь редкий сегодня в кино эффект соучастия и сочувствия тому, что происходит на экране, но и объемную, стереофонически звучащую.

...С первого кадра фильм рождает ощущение драмы. Тусклое пятно света из подъехавшей к перрону электрички делает ночную тьму провинциального вокзала еще более тревожной. Ночью приезжает в новый для себя город, в новое СПТУ семнадцатилетний Митя (М. Киселев). Приезжает, чтобы быть рядом с возлюбленной, которую мать выслала из дому — подальше от жениха. Ночью он и уедет потом назад, вслед за невестой, вновь у него отнятой. Ночь или вечер без фонарей будут царить на экране: маленький городок, в котором живут герои, мы практически не увидим, мы его угадаем. Лишь отдельные приметы, подсказывающие, что в своих догадках мы не ошиблись, лишь знаки, выхваченные на мрачных неосвещенных перекрестках, знаки, имеющие прямое отношение к событиям.

Нелепая, вульгарная витрина, подвальное окно, забранное решеткой, жалкий танцзал, откуда, запрокинув вверх в сторону улицы злые лица, отбреют «колхозников» из СПТУ будущие портнихи: «У нас сегодня ребята из музучилища! Валите!» А куда «валить»-то? Унижающие человека «свинцовые мерзости» провинциальной жизни затаились в каждом шорохе, в каждой тени этой враждебно ощетинившейся ночной черноты. Провинция в «Холодном марте» — незримая, словно нематериальная и оттого вездесущая. И если, скажем, в «Маленькой Вере» В. Пичула в удушливой провинциальной мгле кто-то все же умудрялся веселиться и кому-то даже было хорошо, и только мы, зрители — вслед за авторами — понимали, что это неподлинное веселье и счастье, ненастоящая жизнь, то в фильме И. Минаева тоска и скука давно и навсегда «потушили все глаза» — не горят они у совсем еще юных героев. Податься некуда, и с собой неинтересно. Пущена под откос лучшая, безусловно, пора — та, про которую Герцен писал: «Ребячество» с двумя-тремя годами юности — самая полная, самая изящная, самая *наша* часть жизни, да и чуть ли не самая важная: она незаметно определяет все будущее». Провинция в «Холодном марте» наступает на хороших людей, пытается перемолоть их судьбы, затягивает в свою воронку. Но они отчаянно борются и, вынужденные подчиняться обстоятельствам, которые сильнее их, и подчас не зная выхода из тупика, отвоевывают главное: достоинство — свое личное и тех, кто рядом. Об этом, собственно, фильм. Вот почему основное место действия — обшарпанный одноэтажный барак с унылыми мутно-зелеными окнами (бывший склад, на котором поменяли лишь вывеску), вросший в землю на каком-то заброшенном пустыре, отгороженный непременным у нас забором (от чего отгороженный, кругом ведь такой же снежный пустырь?) — барак этот, где помещается СПТУ, кажется в фильме осажденной крепостью, за стенами которой только и можно еще найти приют и защиту. Тут и учатся, и живут герои — будущие сельские механизаторы, те, кого мы с ханжеским пиететом называем «солью земли».

Здесь, правда, тоже неуютно и сиро. Убогая обстановка, железные койки в два этажа. Стылое утро, ран-

ний свет едва брезжит. Подъем. Бег по снегу, в трусах и майках. Комок жалости к ребятам подкатывает к горлу, кожей ощущаешь утреннюю сонную зябкость. Камера, отъезжая, медленно впускает на экран их не располагающую к радостной жизни «казарму», но вот, спустя секунду, мы видим, что из ее трубы поднимается в небо дым — в кухне завтрак, наверное, готовят. Дым над крышей — такой верный, такой вечный признак ласкового человеческого жилья. Вот он, приют, очаг, «пенаты» и «университеты» этих пэтэушников. Социальная справедливость?..

Тревожное начало фильма не обманет. Умрет от рака Ольга Юрьевна. Попадет в колонию подросток Борька, узнавший подлость и предательство старшего «кореша». В том же холодном марте, не доучившись и года, убежит из училища Митя. И вдруг среди ночи, как будто все это и многое другое, предстоящее, соединив и разом вобрав в себя, словно впервые увидев чье-то страдание, горько зарыдает на сквозняке в темном коридоре «доносчик» Стас.

...Но апрель все-таки наступит. Приедет машина и привезет нормальные, незеленые, прозрачные стекла. И солнце будет в них отражаться, когда, весело переругиваясь, начнут их разгружать наши знакомые второкурсники. И они удивятся, увидев, как чуть поодаль, опершись локтями на маленький столик, по-детски набычившись, меряются силой — кто кого — их наставники — директор Андрей Иваныч и мастер Митюк. Долго-долго держит этот финальный кадр режиссер. Март кончился. Дальше будет легче. Теплее. Но почему-то неотвязно звучит в памяти другой, бессмертный финал: «Музыка играет так весело, так радостно»... В традиционно печальной мхатовской интонации...

Я поставила бы «Холодный март» в один ряд с такими явлениями «авторского кино», как фильмы В. Сорокина «Жил-был доктор», В. Тумаева «Поездка к сыну». Скажу, воспользуясь словами Делакруа, что это искусство, исповедующее «отречение от тщеславия, чтобы сметь быть простым». Пренебрегшее тем, что «в молодости... хотят больше блистать, чем трогать...» Исполненный сострадания фильм И. Минаева трогает непоказной болью за людей — все они, «зябнущие» в своем заштатном безликом и безымянном городишке, достойны, как утверждает режиссер, лучшей доли.

Лучшей доли достоин и сам Игорь Минаев. Его короткометражные картины, яркие и профессиональные, до сих пор не выпущены на экран, хотя одна из них — «Телефон» — получила приз на XV МКФ в Москве. Шесть лет, будучи в штате Одесской киностудии, он не мог получить постановку. Жил в общежитии. А ведь в это время снимали не только самые талантливые и самые честные...

Разборы и размышления

А. Липков

Сказания — иносказания

«Тризна» Булата Мансурова была сделана в 1973 году и, не дойдя до экрана, залегла «на полку». Тогда картина называлась «Кулагер», как и поэма Ильяса Джансугурова, по мотивам которой она снята. Полный вариант и ее автор погибли в 1937 году. Чуть было не погиб и экранный «Кулагер»: условия, в которых оказался негатив, от эталонных норм были куда как далеки, эмульсия местами разложилась (внимательный глаз заметит это в отдельных кадрах), одну часть фильма пришлось заново переснять, когда в 1982 году вновь была сделана попытка «пробить» фильм на экран в новой, то есть теперешней редакции.

Можно не удивляться невзгодам, выпавшим на долю поэмы и ее экранизации. Тема обоих произведений «поэт и власть» заведомо была обречена на реакцию подозрительную, болезненную, чреватую оргвыводами. Можно еще порадоваться, что Мансуров «проскочил» с первой своей работой «Состязание», поскольку она о том же — о человеческом духе, способном выстоять перед насилием тиранической власти.

Поэма Ильяса Джансугурова «Кулагер» по праву считается жемчужиной казахской поэзии, энциклопедией жизни казахов — настолько многогранно, полно переданы в ней быт и обычаи народа, его душа, идеалы, его поэтический мир. Увы, сохранился лишь (цитирую биографический очерк Мухамеджана Каратаева) «первый и, в сущности, незавершенный вариант поэмы», печатавшийся в 1936 году в газете. Поэт успел переработать его (полагают, что переделки имели серьезный, принципиальный характер), но ни рукопись, ни отпечатанные листы книжного издания не удалось обнаружить в 50-е годы, когда имя Джансугурова вновь вернулось в литературу.

Перенося «Кулагера» на экран, Мансуров создал в полной мере самостоятельное произведение, в котором сплелись воедино многие мотивы поэмы и судьбы ее исторического героя — поэта Ахана-Сери, мотивы легенд и сказаний казахского народа, размышления режиссера о личности художника, продолжившие тот же круг мыслей, который волновал его и прежде, впрочем, не только его — всю яркую и плодоносную ветвь «поэтического кино» 60-х — начала 70-х годов. Поэма Джансугурова, эпическая по складу, обрела на экране черты напряженной философской драмы: здесь сталкиваются, проверяются на прочность разные мировоззрения — владыки — и поэта, прислужника власти — и непокорного ей.

В первом кадре вздыбившееся над надписью «Казахфильм» изображение коня с разметанными обрывками пут прочитывается и как марка

«Тризна» (по мотивам поэмы *Ильяса Джансугурова* «Кулагер»)
Сценарий *Б. Мансурова, А. Сулейменова*. Постановка *Б. Мансурова*. Оператор *В. Осенников*. Художник *С. Романов*. Композитор *Н. Тлендиев*. Звукооператор *К. Кусаев*. «Казахфильм», 1973 (выпуск 1987).

«Тризна».
Ахан — К. Сатаев

студии, и как эпиграф к картине. «Глаз казаха и душа — навсегда, с конем... — написал Джансугуров.— Так веками: где казах — там и конь при нем». Один из центральных образов народной поэтической традиции предстал в поэме в новом осмыслении. У Джансугурова конь — «альтер эго» не воина, но поэта. Он не просто верный друг и спутник Ахана, но сама его душа: потеря коня есть потеря поэтического дара: «и бессильно опустились крылья у души...»

Сражение за справедливость, которое ведет Ахан, в фильме Мансурова еще более зависит от коня. От победы Кулагера в скачках — зависит и победа Ахана-поэта, а поражение коня станет и его поражением. Ведь скачка в фильме — это символическое продолжение поэтического поединка, выдержанного Аханом-Сери. От ее результата зависят и человеческие судьбы, и будущее истин, утверждаемых словом поэта.

...Всю свою жизнь властитель Сагинай собирал разбросанных по степи голодранцев, пытаясь превратить их в единый народ. Тех, кто не желал подчиниться его воле, безжалостно сметал с лица земли. Был среди них и Атой, за непокорство свое обреченный на казнь — отсрочена она лишь смертью Сагиная. Но вдова властителя передает завещание его преемнику Батырашу — на поминальном асе Атой должен быть казнен, а его сына-младенца увезут в чужие земли, чтобы рос он там, не ведая о своем происхождении.

Момент этот принципиально важен: Батыраш не по своей воле свершает приговор над Атоем и его сыном. Но и не против своей воли. Наследуя власть, он наследует необходимость творить преступления и принимает эту необходимость как должное — не как печальную неизбежность, но как атрибут достигнутого положения: так было во все века, так делал Сагинай, так будет делать он, Батыраш.

И все другие персонажи фильма, злые или добрые, отражаются друг в друге, продолжают, отрицают или варьируют друг друга на различных социальных, нравственных уровнях.

«Тризна».
Батыраш — К. Кожабеков

У поэта Ахана таких отражений несколько: дервиш, шут, знаток коней, придворный поэт. Каждому из них даны и талант, и мудрость, и глубина знания, и у каждого есть своя нравственная позиция.

Дервиш, впечатляющий своим гордым спокойствием, предсказывает грядущее затмение солнца и убийство, которое свершится на тризне. «Добро и зло приемля равнодушно», он не пытается что-то менять в этой жизни: от ее забот он отрешился.

Знаток коней, человек с жестким, изрезанным крутыми морщинами лицом, помогает Ахану безошибочно выбрать коня для предстоящей скачки — Кулагера, коня-судьбу. Но, поднося поэту величальную чашу с кумысом как залог предстоящей победы Кулагера, он устало говорит о безнадежности борьбы: «Даже если победишь, все равно проиграешь». Бессмысленно верить в справедливость. Он тоже отрешился от борьбы, уверенный, что правде не победить силу.

А может, он прав в своем горьком пессимизме? Ведь кроме схватки Ахана с Батырашем на поминальном асе идет еще один поединок. Сошлись два борца на ковре, ни один не одолел противника, судьи объявили ничью. Но уже возбуждена, уже жаждет крови толпа, сородичи борцов требуют борьбы до победы — схватка продолжается. Вскипают страсти. Болельщики сами готовы ввязаться в драку, тянутся за припрятанными в голенищах ножами, хотят разделаться с соперниками... Но поединок окончен: два мертвых тела лежат на ковре.

Это была борьба ради борьбы, ради потехи толпы, ради утверждения своей силы, но не ради достойной цели, которая очеловечила бы этот риск, это сверхчеловеческое напряжение, эту жажду победы.

Есть у Ахана в фильме собратья по профессии — шут и придворный поэт. Шут, согнувшись под балахоном, потешает толпу зрелищем «борьбы нанайских мальчиков»: две фальшивые головы, посаженные на его согнутое пополам туловище, кажется, и есть воплощение безгласного, покорного народа. Одну из этих голов срубит в приступе ярости Батыраш,

разгневанный поражением своего придворного поэта.

Лицо шута долгое время скрыто от нас. Оно раскроется нам внезапно, обнажив и глубину, и сложность этого человека.

Шут дает урок Ахану, наглядно демонстрируя обреченность его борьбы. Схватив лук, он нацеливает стрелу на Ахана: и никто вокруг даже не пытается защитить поэта — вот как ты одинок! И тут же, повернув лук, шут пускает стрелу в Батыраша: она пронзает рогатое изголовье его трона. На этот раз уже не бездействует стража — хватает шута, избивает, уволакивает: за дерзкую шутку ему придется дорого заплатить.

Но что поразительно в этом отчаянном жесте: внушая Ахану мысль о бесплодности поступка, шут поступок совершает — бросает вызов владыке. Он знает, сильные мира сего ничего не уступят из им принадлежащего, но пусть и они знают, что плеть не всесильна, ей неподвластны человеческие души.

Не прост оказывается и придворный поэт, которому нет равных в мастерстве рифмовать угодные владыкам проповеди. Властелину по нраву его поэзия, ибо суть ее проста: узда и плеть нужны народу. Но, потерпев поражение, он понимает, что растерял свой дар, когда сменил седло на мягкие подушки у байского стола и стал холуем. «Не поломайся, как я, Ахан»,— предостерегает он победителя.

«Если бы чума дала тебе подачку, ты бы власть ее прославил. Да так, что все бы стали поклоняться ей»,— говорит ему Ахан. Он победил потому, что не устал верить в правду своего слова («ведь поэзия есть сознание своей правоты», как сказал когда-то Мандельштам) и не устал за правду бороться.

В системе отражений, на которой строится фильм, линия Батыраша менее разработана, да и сам этот образ однозначен в сути своей, не нуждается в столь подробном исследовании, для которого и привлекаются альтернативные персонажи, антиподы-подобия. Батырашу уже в момент его экранного появления отведена функция тени былого властителя, у него есть и свои тени — исполнители его преступных приказов. Таков Черный всадник, пришедший убить Кулагера,— персонаж, не случайно лишенный и имени, и характера: он — рука Батыраша, его наемник. Есть и множество других, еще более функциональных, стертых и в массе обезличенных прислужников трона. Выделяется среди них лишь один — джигит, которому поручено отвезти в далекое изгнание малолетнего сына Атоя.

Отправляясь в путь, он просит благословения у Батыраша и невольно ставит владыку в сложное положение: благословив публично исполнителя приказа, Батыраш должен будет освятить преступление. Не зря говорят: благословляющий преступление хуже тех, кто его совершает.

Выход прост. Благословить отбывающих в путь искушенный в царедворстве Батыраш велит Ахану: кто, как не поэт, найдет для напутствия вдохновенное слово!

К кому обращается Ахан, отвечая на вызов Батыраша песней о жетыгене? К себе, своей совести, к нравственным законам своего народа, к памяти предков, к потомкам, перед которыми придется держать ответ.

Жетыген — музыкальный инструмент, похожий на опрокинутую колыбель, на остов которой натянуто семь струн. По преданию, инструмент этот сделал человек, семеро сыновей которого нашли смерть на чужбине: струны он настроил так, что они звучат голосами его сыновей, их предсмертной тоской и болью по родной земле. «Разве вам мало семи струн жетыгена?» — спрашивает Ахан.

Сила его слов такова, что Батыраш предпочитает отказаться от своего приказа. Младенца возвращают женщинам рода Атоя. Но это последняя уступка властителя — другой не будет.

Столкнулись правда и сила. Правда

на стороне Ахана. На чьей стороне сила? Правда — это ведь тоже сила. Мансуров обнажает внутреннюю непрочность властителя. Батыраш кажется непоколебимым лишь на своем троне: на секунду зазевались слуги, от неловкого движения владыки трон опрокинулся, и — Батыраш не в силах подняться: ноги не держат его. Только с помощью осыпаемых бранью и побоями слуг он опять водружается на трон. Он снова кажется могучим, великим, но сила его не в нем — она в извечном механизме власти, в присвоенном праве повелевать, в чьей-то готовности исполнять повеления.

Исход поединка поэта и власти трагичен. В скачке, ставка которой — голова Атоя, кажется, уже победил Кулагер. Даже пущенный навстречу огонь не может остановить его. И тогда укрывшийся в зарослях Черный всадник снимает с плеча ружье. Грохочет выстрел, катится отлетевшая подкова, падает Кулагер, вылетает на всем скаку из седла наездник — немой мальчишка, приемыш Ахана.

К счастью, он жив. Но как страшна пережитая травма для детской души. В неистовстве мальчишка хлещет Ахана камчой. Неужели в этой юной душе навсегда погибнет вера в добро, в то, что за победу добра нужно сражаться?

Фильм Мансурова насыщен метафорами. Все исполнено значения — каждый из персонажей, костюмы, слова, поступки, сама природа, так впечатляюще снятая Виктором Осенниковым, с ее дыханием зноя и холода, палящим солнцем, суровостью гор. Становится полыхающе красным — рериховским — небо с клубящимися облаками; синими птицами мчатся по нему кони, черное солнце не свет, но мрак обрушивает на землю. Прав ли художник, столь безудержный в своей увлеченности возможностями поэтического киноязыка? Не сомневаюсь, прав. Не только потому, что экранизирует поэму, для которой такая стилистика естественна и необходима, но потому, что максимально укрупняет, выделяет в поэме вечные категории Добра, Зла, Правды, Власти, Поэзии, Родины.

В эпилоге картины немой мальчишка, потрясенный отчаянием Ахана, обретает дар речи: «Отец, я нашел себе Кулагера!» И в этом ответ на вопрос, стоило ли биться Ахану, если ведал, что победить ему не дадут. Он победил уже потому, что приемыш его прорвал проклятье молчания, обрел коня своей судьбы, стал мужчиной, воином. Теперь его очередь идти на бой, побеждать и терпеть поражения, отчаиваться и обретать надежду, заражать жаждой правды других...

Появление «Тризны» в начале семидесятых органически вписывается в ряд принадлежащих тому же или чуть более раннему времени фильмов о художниках. В ряду этом «Андрей Рублев» Тарковского, «Мольба» Абуладзе, «Иду к тебе» Мащенко, «Жил певчий дрозд» Иоселиани, «Пиросмани» Георгия Шенгелая и еще многие другие, авторы которых, обращаясь к судьбе творческой личности, шли к постижению самих себя, своего места в искусстве. Фильмы эти были прежде всего исповедью их создателей.

Постарела ли «Тризна», выйдя на экран с таким опозданием? Нисколько. Еще глубже воспринимается сегодня фильм как художественное явление, еще острее — как общественное. Не с ветряными мельницами воевал Мансуров, выдвигая как свой нравственный идеал поэта-воина, не гнущего шею перед сильными мира сего, не продающего свое слово ни за почести, ни за деньги, верного черствому хлебу правды. Сколько знаем мы некогда талантливых кинематографистов, литераторов, композиторов, разделивших участь придворного поэта из «Тризны»! Как рушатся сегодня еще недавно незыблемо благополучные судьбы! К счастью, знаем мы и художников, подобных Ахану,— не изменивших себе, не прельстившихся миражами преуспеяния.

200 строк

Л. Калгатина

Тоска Вероники Бергс

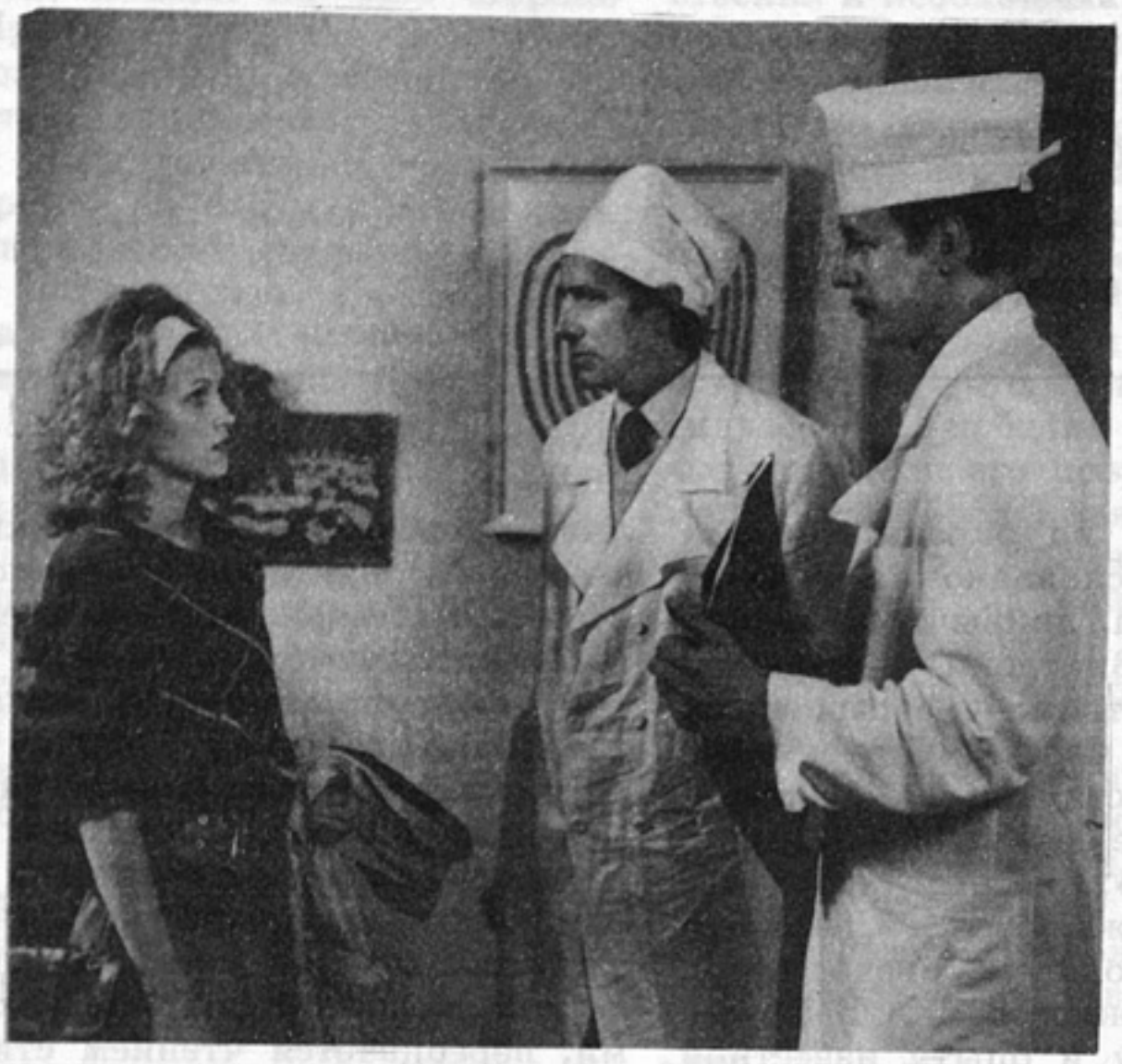
В рассказанной на экране истории очень чувствуется знакомая профессиональная рука, привычный почерк и интонация Виктории Токаревой, чья постоянная тема — неустроенные женские судьбы. Фильм «Стечение обстоятельств» поставлен на Рижской киностудии по ее сценарию «Вторник, среда, четверг...», который был написан на основе ее же повести «Длинный день». У меня сложилось впечатление, что молодой режиссер Вия Бейнерте доверилась перу и опыту известной писательницы и не стала решительно вмешиваться в предложенную драматургию.

А вмешаться, по всей видимости, стоило. «Стечение обстоятельств» — по-моему, выдающийся пример драматургии экстенсивной. Такой, для которой характерно нерасчетливое увлечение количеством положений, ситуаций и событий в ущерб внимательному взгляду на них, стремительное накопление всевозможной информации о героях без тщательной проработки характеров — стихийное, почти неуправляемое разрастание сюжета вширь, поддерживаемое в основном репликами и диалогами, весьма приблизительно, а то и вовсе не подкрепленное психологическими мотивировками, внутренней логикой. Так обычно торопится выговориться болтливый собеседник, перескакивая с факта на факт, не особенно заботясь об их связи, — и речь его многословна и сумбурна, живых сценок в ней предостаточно, но кто знает, что хотел он сказать!

Героиня фильма Вероника Бергс (И. Дапкунайте) — когда-то удачно дебютировавшая в кино и получившая признание актриса. Много лет она не снимается и теперь, основательно забытая и зрителями, и коллегами, перебивается чтением стихов на радио, озвучанием мультфильмов, подрабатывает редкими концертами в сельских клубах. У ее трехлетней дочери подозревают тяжелое почечное заболевание, и, не дождавшись в обычной районной больнице ни толковой диагностики, ни доброго слова, ни реальной помощи врачей, Вероника вынуждена правдами и неправдами добиваться консультации у знаменитого профессора Янсона (Л. Ульфсак). Попасть в его клинику совсем не легко, и Вероника представляется ему журналисткой, которая якобы готовит о нем радиопередачу. У Вероники есть любящий и внимательный муж, но с ним она нервна и раздражительна, срывается, видимо, из-за болезни дочери. Жена Янсона занята исключительно собой, модными туалетами и новыми видеоклипами. Профессор, поначалу невежливый с Вероникой, позже увлекается ею и, не обидевшись на лжежурналистку, обследует ее дочь — первоначальный диагноз не подтверждается, девочка практически здорова! Счастливая мать между тем получает и крупную роль в кино.

Даже беллетристические детали не

«Стечение обстоятельств»
Сценарий *В. Токаревой*. Постановка *В. Бейнерте*. Оператор *В. Емельяновс*. Художник *В. Масс*. Композитор *М. Браунс*. Звукооператор *В. Мыльников*. Рижская киностудия, 1987.



«Стечение обстоятельств».
Вероника Бергс — И. Дашкунайте,
Янсон — Л. Ульфсак, Рихард — Ю. Лиснерс

укрывают явной схематичности и приблизительности, с какой строится сюжет. По всем признакам на экране, казалось бы, живописуются проблемы современной женщины, донельзя измученной личными, домашними, социальными и профессиональными заботами и «обстоятельствами», выход из которых только один — настойчивость и воля плюс счастливый случай. Рецепт простой и бесхитростный. И ладно бы. Но и сама история рассказывается общими словами, при помощи случайного, равно как и стандартного набора ситуаций. Несколько беглых врезок, изображающих поденщину Вероники, да разговоры-байки у буфетной стойки о ее былой славе — вот и все, что сказано о драме безработной актрисы. Заинтересованный взгляд Янсона на Веронику; его звонок приятелю о том, что он, кажется, потерял голову; глаза Вероники, в которых и тоска, и надежда; такси, увозящее ее, будто убегающую Золушку, от взволнованного Янсона,— и готова печальная сказка-мелодрама. Унылая больница, равнодушные, но и раздраженные врачи, длинные серые коридоры — пусть это и достоверные приметы, но их изображение в фильме напоминает обезличенный пересказ многократно читанных в газете материалов о запущенном медицинском хозяйстве. Если не расхожие, то банальные, если не вторичные, то до невозможности традиционные способы повествования пересыпаны в фильме «свежими» репликами про то, что «у нас теперь гласность и демократия», что «счастье — это когда ты в ладах сам с собой, со своей совестью»...

Основной смысловой и изобразительной метафорой фильма, по высказыванию режиссера, должен был стать лабиринт — «как изначальная заданность тех витков судьбы, которые неподвластны нашей воле», а «наш путь в лабиринте — то, что вершится нашей волей...» («Новые фильмы», 1988, № 6). «Стечение обстоятельств» (кстати, насколько мне из-

вестно, на студии предполагалось и название «Лабиринт Вероники», но оно не было утверждено) и начинается, и завершается изображением бесконечного коридора. В фильме вообще очень много коридоров, по которым бродят задумчивые персонажи, а на всех стенах во всех интерьерах висит одна и та же картинка — на ней лабиринт. Но, кажется, и сама В. Бейнерте увлеклась и заплутала в собственной, для картины довольно чужеродной «метафоре», по пути к финалу выбирая близколежащие, неоригинальные ходы-решения и рассказывая о своей героине как бы с чужих слов, по чужим наблюдениям — почти так же, как о почечных недугах рассказывала одна говорливая дама из фильма: «...про почки я все знаю, я всю Медицинскую энциклопедию наизусть выучила... от этой болезни все умирают... даже Джек Лондон умер... да, я в «Литературке» об этом читала...»

200 строк

Е. Левин

«Му́сора у тебя в голове!»

Отношу «Ночной экипаж» к числу тех фильмов, о которых говорят: крепкий, средний, профессиональный, кассовый. И рискуя вызвать упреки в снобизме, честно признаюсь: о таких лентах, пусть и профессионально добротных, писать рецензию не хочется. Неинтересно. Мешает сознание, что это продукт не штучного, а массового — конвейерного — производства.

Зато очень часто возникает желание разобраться в самом кинопотоке, чтобы увидеть его подпочвенные истоки, понять, откуда он берет начало, как пробивает себе русло и почему растекается так вольно и широко. Возможно ли на него воздействовать? И каким образом?

И вот тут каждая капля ценна и требует тщательного анализа, чтобы обнаружить качественный состав и данного фильма, и той явно или скрыто стандартизованной экранной продукции, с которой имеет дело массовая аудитория.

«Ночной экипаж» заинтересовал меня потому, что в нем достаточно полно выражена крайне важная тенденция кинопотока,— это, на мой взгляд, фильм несостоявшихся открытий.

Каждый год появляются картины, авторы которых столкнулись с чем-то новым в реальности, однако не увидели в жизненном материале его подлинной новизны и рассказали о нем по-старому, как о старом.

Не так уж и давно сложившиеся драматургические формы на наших

«Ночной экипаж»

Сценарий *А. Усова.* Постановка *Б. Токарева.* Оператор *А. Найденов.* Художник *В. Юшин.* Композитор *Н. Левиновский.* Звукооператор *Л. Беневольская.* «Мосфильм», 1987.

«Ночной экипаж».
Мадонна — А. Деревщикова, Малыш — П. Лопуховский, Балда — Ф. Переверзев, Петух — И. Пьянков

глазах омертвели, канонизировались, потеряли связь с действительностью, упрощая ее сегодняшнее содержание. Это произошло и с так называемым «школьным фильмом».

Хронологически «Ночной экипаж» поставлен после «Пацанов», а художественно он выглядит так, будто фильма Ю. Клепикова и Д. Асановой в нашем кино вовсе и не было. Это тем более обидно, что сценарий А. Усова, насколько мне известно, появился до «Пацанов», в 1976 году. В 70-е пробиться на экран он не смог, застрял в редакционных «портфелях». Старение произведения, в свое время не вышедшего к читателю-зрителю, — больная проблема, неоднозначная. Однако, думается, сценарий Усова сохранил свой моральный потенциал. И тем не менее режиссер Б. Токарев, взявшись за старый сценарий, должен был сделать поправку на время. Но почему-то не сделал.

В умело построенной фабуле, превратившейся в схему, нам рассказали узнаваемую историю о том, как трое приятелей от нечего делать, без злого умысла, угнали такси, катались на нем всю ночь, а закончилась их бесшабашная и безответственная проделка ожидаемым финалом: «беспечный ездок», лихач и задира, а в общем неплохой малый Петухов (И. Пьянков), конечно же, разбивает машину, а его друзья Малыш (П. Лопуховский) и Мадонна (А. Деревщикова) гибнут. История правдоподобная, однако частная, однoплановая и однозначная, хотя режиссер иногда пытается выйти за ее рамки, типизировать «случай из жизни» и дать не только «протокол события», но и «образ события» (Эйзенштейн). Однако образ не получился: фильм, к сожалению, не аналитичен, а иллюстративен и движется как бы вдоль жизненного материала.

То, что ребята инфантильны, безответственны, легкомысленны, что поступают импульсивно, живут минутой, что не затронуты социализацией и малоразвиты (нет у них ни

серьезных умственных запросов, ни духовных интересов), что отгорожены от мира взрослых,— становится ясным очень скоро. А действие продолжается все на том же уровне, показывает это снова и снова, разве что в различных бытовых ситуациях.

Перед нами — растянутая среднеметражка: трех-четырех частей вполне хватило бы для «протокола», обвинительного заключения, приговора и морали: «не хулигань — отвечать придется», «не угоняй машину — разобьешься».

Говорю, может, излишне резко. Фильм отнюдь не ремесленный, средний уровень профессионализма в нем выдержан твердо и уверенно, и искренней похвалы заслуживают молодые актеры. Моя резкость вызвана тем, что обидно сознавать: упущена прекрасная возможность в пределах той же фабулы, ничего не добавляя и не меняя, раскрыть внутреннее содержание частной истории. Содержание социальное, психологическое, нравственное, острое без конъюнктуры и искренне современное.

Увы, материал трактован по трафарету фильма-назидания об инфантильных подростках.

Правда, экран показывает: эти ребята при всей их элементарности все же ощущают и — на своем уровне — осознают противоречия и беды жизни, страдают от различных проявлений нашего общественного неустройства и оценивают их. Однако все это лишь обозначено, но не разработано, осталось на периферии фабулы, а просится в ее центр, где сменяются перипетии угона. А вот всмотреться бы в характеры! Отнестись к персонажам всерьез — они ведь не выдуманы, схвачены точно! Если бы взять иной — обратный — ракурс? Изнутри. Ведь у этих ребят (что тоже известно, но на экране еще по-настоящему не исследовано) не просто отдельные болезненные, часто агрессивные реакции на постоянно ранящую их действительность, а сложившаяся система отношений к ней, своя шкала ценностей, более того — своя реальность, в которую они уходят, не желая иметь ничего общего с нашей. И это уже не импульсы, не «балдение», не мода или чье-то сатанинское влияние, а жизненная позиция, так или иначе осознаваемая, утверждаемая, защищаемая, и положение здесь очень серьезное и тревожное. «Ночной экипаж» к этой проблематике вплотную приблизился, но покатил по наезженной дороге, ведущей в знакомый киномир штампов и указующих перстов.

Мотивировки поведения персонажей, поначалу психологически точно ориентированные, становятся все более и более ситуационно-заданными, служебными и потому неубедительными. Чем дальше, тем больше персонажи действуют по авторской указке. Скажем, совсем не обосновано последнее бегство Петухова от милиции: авторам явно нужно закончить картину гибелью ни в чем не повинных ребят по вине вначале симпатичного шалопая.

Узнав, что мальчики, с которыми она случайно связалась, угнали такси, медсестра Катя говорит Петухову: «Трепло. Зажрались вы тут, деточки, на столичных харчах. Работать бы вам с утра до ночи. Вы знаете, вы даже не жулики, вы — кретины! Вы думаете, что вы еще в детском саду и вас поставят в угол. Но вы выросли, и угол вырос». Устами Кати сказано все, что сказалось фильмом,— более существенных оценок нет ни в тексте, ни в подтексте, ни в действии.

«Му́сора у тебя в голове!» — еще раньше сказала Петухову девочка по прозвищу Мадонна, выслушав его рассуждение о том, что все, что имеет один, своровано у другого. Сегодня нам ясно, что в этом мусоре есть своя система, и ритуальными нравоучениями тут не помочь: жизнь берет верх над регламентом, реальность — над условным киномиром «школьной повести».

200 строк

С. Фомин

Сможет ли Метла жить по-новому?

— Саша пришел,— говорит кто-то.

Саша осматривается. Вокруг стучат молотки, люди в замасленных комбинезонах красят стены. Здесь будет новый театр. Пока его еще нет. Эти, новые, его будущие хозяева, играют свой первый спектакль в старом здании, а вся их надежда — на долгожданный подвал. Тут они должны будут показать, на что способны.

— Сыграете с нами, Саша?

— Попробую. Только хотелось бы и настоящий спектакль...

— Какой это?

— Ну, такой, в двух действиях, с антрактом,— упрямо говорит (чувствуется, продолжая давний спор) Саша.

Эти, новые, тоже упрямые, репетируют без него. Двигаются в ритме (пластика, как у гимнастов), в ритме вибрируют пальцами, как будто хотят стряхнуть с рук что-то. Но что?

Саша смотрит.

Фильм «Главная роль» открывается титром: «Александр Метла, заслуженный работник культуры УССР, в фильме «Главная роль». Сказано как о звезде.

А почему бы и нет? В тридцать пять — семнадцать лет сценического стажа. На фотографиях — сыгранные им персонажи.

В камзоле и парике до плеч — любимая роль — мольеровский Журден.

Портретный грим, характерная поза, галстук в горошек — Ленин.

Не каждый может похвастаться такими ролями на самодеятельной сцене.

Днем все просто, днем у него: «...маленький станок... работать плохо не могу — подведу коллектив, подведу товарищей». Свой парень, в спецовке, в беретике, в нагрудном кармане — лекало. Веришь — такой не подведет.

А вот вечером... Вечером — свет, зрители, аплодисменты, цветы. Там он уже не такой, как все, там, в театре, у него — главная роль.

Оттуда, со сцены, он может прямо в глаза сидящему в зале начальнику цеха прочесть басню о забравшемся высоко баране. Басня не очень удачная, но смелость прочесть ее надо иметь, и она у Саши есть.

В своей артистической уборной он чувствует себя вправе запросто, но с очень весомой интонацией поговорить о необходимости перемен и о том, что рабочий класс — гегемон.

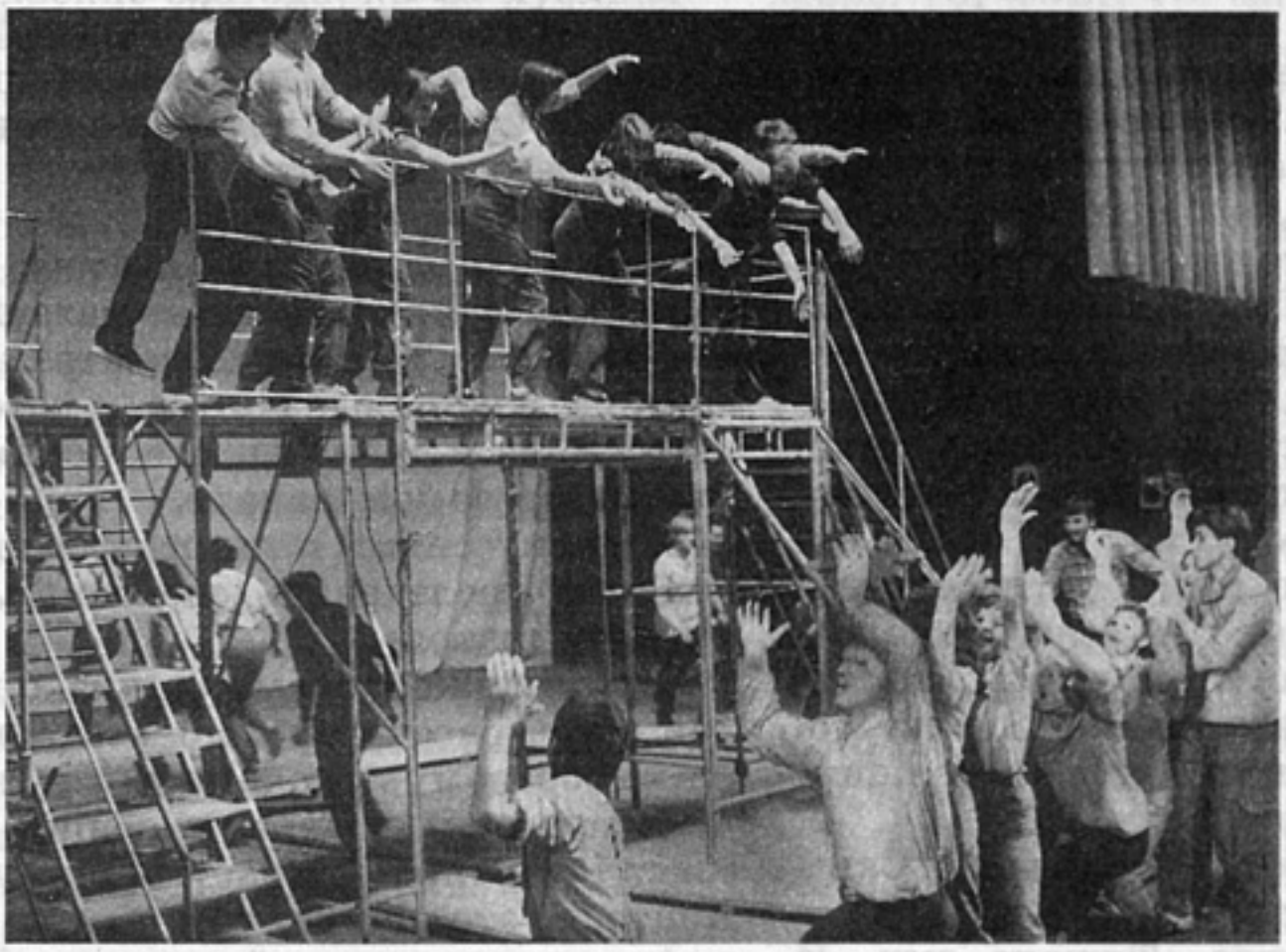
Но у театра — своя диалектика. И один из главных ее законов — закон постоянного обновления. Театр — и тут нет различия между самодеятельным и профессиональным,— без этого не может существовать.

Как бы дружно ни выходил на прямую дорогу коллектив единомышленников, по прошествии неумолимого «ибсеновского двадцатилетия» он обязательно окажется на перекрестке, и возникнут споры о том, какую дорогу выбирать дальше.

Тут ничего не поделаешь, это залог жизнеспособности любого истинного

«Главная роль»

Автор сценария *Г. Чоста*. Режиссер *Л. Букин*. Оператор *Н. Гресько*. «Укркинохроника», 1986.



«Главная роль»

театрального организма. Лучшие спектакли, «золотой фонд», конечно, останутся, но они будут играться в другом измерении, скажем так — мемориальном. Это уже будет театр с поправкой на музейную ценность.

А новое — в экранном рассказе, ставшем импульсом для этих заметок,— с большой сцены заводской театральной студии уходит в подвал, где рождается студия студии. Двигается там в ритме, стряхивает что-то с рук.

Сколько уже было, есть и будет этих подвалов, сколько белилось заново стен, сколько досок строгалось для новых подмостков! Законы искусства не обойдешь, не остановишь.

Заслуженный деятель культуры УССР Александр Метла на подвал не согласился. Ушел из театра, перестал играть.

— Саша ушел? — с удивлением спрашивает старик-режиссер, его учитель.— Да для него же там вся жизнь была...

Саша, грустный, сидит в гримерной.

— Надоело бороться... Все время боролся с режиссерами, а этот настырный попался...

Так простодушно мог сказать только самодеятельный актер. У профессионалов на этот случай припасена формулировка «несовместимость творческих взглядов».

Впрочем, повторяюсь, зачем так резко разводить здесь «любительское» и «профессиональное»? Авторы верно ухватили в случае с Александром Метлой тот общий процесс, который идет сейчас в нашем театральном мире. Зритель бегает по студиям, спускается в подвалы, запоминает новые имена — на них у него сейчас надежда. А академическое окружается скепсисом.

А Саше все же тяжело. В тридцать пять лет записан во вчерашние. Сколько верил в эти «настоящие два действия с антрактом», и вдруг...

Жалко Сашу, но ведь, если поразмыслить, все, что происходит,— вполне нормально. Театральный организм живет во времени. И раз кто-то неизбежно должен был заявить о своем новаторстве, то кого-то с такой же неизбежностью должны были записать в ретрограды. И ведь раз записали, значит был несогласен, значит стоял на своем. И если сломался, если ушел, значит было чему ломаться, было откуда уходить. Значит, то, что было, было когда-то и настоящим.

— Вспоминают меня?

— Вспоминают,— отвечает Саше добрая реквизиторша.

Вздохнул Метла. Тяжело ему. И ведь хорошо, что тяжело. Потому что нельзя в театре жить вполдуши.

Можно себе представить, как пришел Саша когда-то в большой, украшенный гипсовой лепниной клуб, как слушал учителей, старался, стяжал лавры и получал свои главные роли, потому что делал так, как было надо.

А эти, новые, судя по всему, как надо именно не хотят. Пусть в подвале, но только по-своему или никак вовсе.

— Сыграете с нами, Саша?

— Попробую...

Саша осматривается. Неловко ему тут. Похоже, что авторы фильма, до того соблюдавшие по отношению к своему герою документальный нейтралитет, вдруг решили вмешаться в ход событий и свели, а точнее столкнули перед камерой антагонистов. Возможно, они ожидали непримиримого спора, что украсило бы картину. Но спора нет. Как видно, все уже высказано раньше, до съемки этого явно придуманного и организованного эпизода, дороги героев разошлись, и антагонисты теперь просто неинтересны друг другу. Встреча выглядит томительной, ни участникам, ни зрителям неинтересной.

Спор явно уже закончен, от старого театра остались только фотографии и Сашина грусть. А в новом — пилят доски, двигаются в ритме и читают — наверное, манифесты.

И все же хочется, чтобы поскорей были спектакли и чтобы зрители заполняли залы, и маленькие, и большие. Те самые театральные зрители, групповые портреты которых авторы фильма «Главная роль» поместили в самом начале.

За дискуссиями и реорганизациями должны последовать спектакли. Без них нет театра.

Скромная короткометражка, о которой здесь рассказано, поразительнейшим образом включает конфликт в любительском театре в общий контекст театральной жизни наших дней. Контекст этот шире, чем борьба эстетических пристрастий, в нем явственно читаются социальные воззрения спорящих сторон. Закроешь глаза, и будто недавние мхатовские баталии звучат с экрана (тоже, кстати, ставшие основой прекрасного теледокументального фильма М. Голдовской). Вот бы эти фильмы показать на голубом экране один за другим. И что любопытно: они сняты как бы с разных сторон незримого барьера.

Сам театральный процесс стал захватывающим зрелищем высокого общественного накала.

Доказательство перемен

Главному редактору журнала «Искусство кино»
тов. Щербакову К. А.

Главному редактору газеты «Московские новости»
тов. Яковлеву Е. В.

Главному редактору газеты «Социалистическая индустрия»
тов. Баранову А. А.

Мы искренне благодарны за публикацию мужественной и по-человечески справедливой статьи И. Дворецкого «Личность на контроле» («Искусство кино», 1987, № 8), поддержку ее академиком А. Аганбегяном в статье «Мы не должны забывать первопроходцев» (там же) и статей Д. Казутина «Иск по делу о добром имени» («Московские новости», 1987, № 38) и В. Белова «С чем министерство и не поздравляем» («Социалистическая индустрия», 1987, № 222).

Работая под руководством И. А. Киртбая, каждый из нас чувствовал сопричастность с большим и важным делом — развитием электрических сетей Западной Сибири. Инженерная мысль Игоря Алексеевича не знала покоя, делала работу живой и интересной, обеспечивала высокоэффективные результаты труда, активность коллектива. Поэтому с большим интересом ожидали мы результатов эксперимента, проведение которого Совет Министров СССР доверил нашему тресту и его управляющему — талантливому инженеру и организатору Киртбая.

Проводившийся, но прерванный в Надыме эксперимент предусматривал использование совершенно новых идей, принципов и организационных форм, которые только сейчас получили право на широчайшее распространение. Тот факт, что эксперимент был «задушен» на подъеме, в период высокой творческой производственной и экономической отдачи, нас буквально ошеломил.

Большинство из нас приняло активное участие в судьбе нашего товарища, была организована общественная защита его дела и имени. Долгих пять лет тянулась эта борьба. Постепенно мы теряли веру в возможность вынесения справедливого решения, в возможность объективного публичного освещения действительности. Только благодаря неиссякаемой вере в торжество справедливости Киртбая и несколько самых близких его друзей и соратников продолжали борьбу.

И вот убедительное доказательство реальных перемен, которые происходят в нашей стране,— ваши публикации.

Теперь мы верим в перестройку, в поддержку важного начинания, в поддержку личности. Творческая инициатива, активность и деловые качества И. А. Киртбая очень нужны Западной Сибири. Просим это письмо, отражающее мнение коллективов, которыми в разное время руководил И. А. Киртбая, использовать как доказательство оценки его деятельности.

Более сорока подписей

С Игорем Алексеевичем ра...
прекрасный профессионал и к...
...итель никогда не вода...
...тагаризми

Знаю Киртбая И.А. с 1968 года.

Киртбая И.А. с 1970 года, что справедливо
...года, что ... воспроизводствовало

Знаю Киртбая 1968 г. Хороший руководитель. Вадим ... Н. Башкиров

Знаю Киртбая И.А. с 1970 года. Работала под его руководством и помню его только с хорошей стороны. МК-114 мастер. 14/5 87 г. Паценок А.И.

Знаю И. А. Киртбая
МК-114 Сенечкина
Знаю т. Киртбие.

Слесарь Знаю с 1968 года работали вместе.

Аниськов Е.Д. — гл. технолог треста ЗСЭСС общественный защитник т. Киртбая И.А. на суде.

Совместно работал с И.А. Киртбая с 1969 года, с приходом его в МК-14 в 1968 году работ ... ... по Минэнерго, а затем и трест ... Очень ... что ... С.П. Бабенко

Знаю Киртбая 1969 г.
Знаю Киртбая 1973 г.
Знаю Киртбая с 1973 г.
... с 1968 г.
1976 года

ОТ РЕДАКЦИИ. Те, кто читали статью И. Дворецкого «Личность на контроле», помнят во скольких грехах был обвинен И. А. Киртбая. И вот в редакцию пришла радостная новость: прокуратура Тюменской области сняла с него обвинения. Как сообщает старший следователь А. Е. Шарипова: «за отсутствием состава преступления». Другими словами, все, что нагромождали все эти годы,— ложь. Однако одно обвинение прокуратура все-таки оставила — падение опор. Хотя именно по этому пункту есть однозначные выводы нескольких компетентных комиссий: вины И. Киртбая и здесь нет. Вот почему, получив сообщение из Тюменской прокуратуры, Игорь Алексеевич остался верен себе: и по последнему оставшемуся пункту вновь представил убедительные аргументы. Бьется за правду, за свою честь и достоинство, за свою инженерную репутацию, как всегда,— до конца.

Есть еще одна новость (радостная, без всяких оговорок): Киртбая назначен управляющим трестом «Оргтехнефтетрубопроводстрой». Там же — в Западной Сибири, в Сургуте.

В отличие от расправившегося с ним Минэнерго СССР Министерство строительства предприятий нефтяной и газовой промышленности СССР, не отягощенное амбициозным прошлым взаимоотношений со строптивым управляющим, принципиальность и компетентность посчитало достоинством руководителя и доверило ему выработку технологических идей для отрасли. Что делает Киртбая, истосковавшийся по большому делу, все эти годы рвущийся к нему? Как всегда, он начинает с анализа. Первый вывод, который он сделал, изучив деятельность треста: таким, каким он является сейчас, он не нужен вообще. Представляете: получив трест, самому вынести ему приговор. Но призвание Киртбая — не разрушать, а созидать. И он принялся преобразовывать трест в «банк технологических идей» для отрасли. «На ходу», не останавливая работы треста, коренным образом меняет ее характер и содержание. Одновременно новый управляющий вдохновил молодых инженеров своего треста на создание кооператива. Нет, не шашлык жарить, не веники вязать. Вечерами они задуманный Киртбая «банк» уже создают, благо заказчиков в Сургуте хоть отбавляй. А некоторые идеи сам Киртбая подкинул, к примеру, проект дома, в котором с комфортом могут жить нефтяники и строители на Крайнем Севере. Не ждут ни сотрудники треста, ни управляющий, пока многоступенчатый аппарат изучит, обмыслит и разрешит полную реконструкцию треста. Не ждут, потому что нет терпения ждать.

Остается добавить, что, несмотря на то, что Киртбая вновь на том месте, где человек его масштаба должен быть во времена перестройки нашего народного хозяйства, фильм «Право на карьеру» до сих пор не реабилитирован. На фестивале в Томске он стал лауреатом — с новеллой о Киртбая. А в прокате по-прежнему существует без нее. Хотелось бы, чтобы Госкино СССР, сократив фильм на треть под нажимом КНК СССР, теперь восстановило справедливость. Ясно, что по городам и весям, в конторах кинопроката, где по «стартам» резали позитив, вырезанные куски не найдешь.

Но, к счастью, негатив, с которого печатали тираж, уберегли, сохранили. Значит, надо напечатать с него несколько копий заново — для показа фильма в первозданном виде по телевидению и как памятник истории кино застойных времен.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

ГОГОБЕРИДЗЕ Лану Левановну, кинорежиссера,
народную артистку Грузинской ССР,
лауреата Государственной премии СССР
ЖОРДАНИЯ Этери Георгиевну, киноактрису,
заслуженного работника культуры Грузинской ССР
КРЫЛОВУ Людмилу Ивановну, киноактрису,
заслуженную артистку РСФСР
ЛАПШИНУ Татьяну Александровну, художника,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
МУХАМЕДГАЛИЕВУ Ларису Жаббаровну, кинодраматурга, кинорежиссера,
лауреата Государственной премии Казахской ССР
РЯЗАНЦЕВУ Наталью Борисовну, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
СЕМИНУ Тамару Петровну, киноактрису,
народную артистку РСФСР
СТРОЕВУ Веру Павловну, кинорежиссера,
народную артистку РСФСР,
заслуженного деятеля искусств Казахской ССР
ЧЕН (ЧЕН Ю-ЛАН) Иоланду Евгеньевну, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием
ПЕНЦЛИНА Эдуарда Адольфовича, кинодраматурга, кинорежиссера

С 75-летием
БОРЩАГОВСКОГО Александра Михайловича, кинодраматурга

С 60-летием
ВОЙТЕЦКОГО Артура Иосифовича, кинорежиссера
САРАНЦЕВА Юрия Дмитриевича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

С 50-летием
БЛАНКА Бориса Лейбовича, художника,
заслуженного художника РСФСР
ВИНОГРАДОВА Владислава Борисовича, кинорежиссера, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
МЕДВЕДКИНА Эдуарда Филипповича, кинодраматурга

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Мемуары и публикации

Александр Галич

«Снова слово становится делом...»

Стихотворение А. Галича «Признание в любви» (1972) заканчивается словами: «Я люблю вас, люди! Будьте доверчивы!» Попробуем последовать этому, обойдемся без привычных и так или иначе дежурных юбилейных речей — 19 октября 1988 года А. Галичу исполнилось бы 70 лет — и во вступлении, комментарии и послесловии доверимся слову не журналиста или «веда», а другого поэта. А во всем остальном — самому Александру Аркадьевичу Галичу.

Вместо вступления

ГАЛИЧУ

Когда с жестокостью и ложью
больной поре не совладать,
сильней тоска по царству Божью,
недостижимей благодать.

Взъярясь на вралищах гундосых,
пока безмолвствует народ,
Пророк откладывает посох,
гитару в рученьки берет.

О, как в готовность ждущих комнат
его поющий голос вхож!
И что с того, что он такой вот,
на мученика не похож?

Да будь он баловень и бабник,
ему от песен нет защит,
когда всей родины судьба в них,
завороженная, звучит.

Его из лирики слепили,
он вещей болью одарен
и веку с дырами слепыми
обязан быть поводырем.

Ему б на площадь да пошире,
а он один, как свет в ночи,—
а в нем менты, а в нем кассирши,
поэты, психи, палачи.

Еще ль, голубчики, не все тут?
О, как мутится ум от кар!..
В какие годы голос этот,
один за всех, не умолкал.

Как дикий бык, склоняя выю,
измучен волею Творца,
он сеет светлую Россию
в испепеленные сердца.

Он судит пошлость и надменность
и потешается над злом,
и видит мертвыми на дне нас,
и лечит на сердце надлом.

И замирает близь и далечь
в тоске несбывшихся времен,
и что для жизни значит Галич,
мы лишь предчувствуем при нем.

Он в нас возвысил и восполнил,
что было низко и мертво.
На грозный спрос в суде Господнем
ответим именем его.

И нет ни страха, ни позерства
под вольной пушкинской листвой.
Им наше время не спасется,
но оправдается с лихвой.

1971 ***Борис Чичибабин***

ПСАЛОМ

Б. Чичибабину

Я вышел на поиски Бога.
В предгорье уже рассвело.
А нужно мне было не много —
Две пригоршни глины всего.

И с гор я спустился в долину,
Развел осторожный костер,
И вязкую красную глину
В ладонях размял и растер.

Что знал я в ту пору о Боге
На ранней заре бытия?!
Я вылепил руки и ноги,
И голову вылепил я.

И полон предчувствием смутным,
Мечтал я при свете огня,
Что будет он добрым и мудрым,
Что он пожалеет меня!

Когда ж он померк, этот длинный
День страхов, надежд и скорбей,
Мой Бог, сотворенный из глины,
Сказал мне:
— Иди и убей!

И канули годы. И снова —
Все так же (но только грубей!)
Мой Бог, сотворенный из слова,
Твердил мне:
—Иди и убей!

И шел я дорогою праха,
Мне в платье впивался репей,
И Бог, сотворенный из страха,
Шептал мне:
— Иди и убей!

Но вновь я печально и строго
С утра выхожу за порог —
На поиски доброго Бога
И — ах, да поможет мне Бог!

15 января 1971, Малеевка

Вместо эпиграфа

Я в путь собирался всегда налегке,
Без долгих прощальных торжеств,
И маршальский жезл не таскал в рюкзаке —
На кой он мне, маршальский жезл!
Я был рядовым и умру рядовым
Всей щедрой земли рядовой,
Что светом дарила меня даровым,
Поила водой даровой.

РАЗМЫШЛЕНИЕ О БЕГУНАХ НА ДЛИННЫЕ ДИСТАНЦИИ

Поэма в пяти песнях с эпилогом

Впереди — Исус Христос.
А. Блок

РОЖДЕСТВО

Все шло по плану, но немножко наспех,
Спускался вечер, спал младенец в яслях,
Статисты робко заняли места,
И Матерь Божья наблюдала немо,
Как в каменное небо Вифлеема
Всходила Благовещенья звезда.
Но тут в вертеп ворвались два подпаска
И крикнули, что вышла неувязка,
Что праздник отменяется, увы!
Что римляне не понимают шуток,
И загремели на пятнадцать суток
Поддавшие на радостях волхвы.

Стало тихо, тихо, тихо,
В крике замерли уста,
Зашипела, как шутиха,
И погасла та звезда!
Стало зябко, зябко, зябко,
И в предчувствии конца
Закудахтала козявка,
Вол заблеял, как овца!
Все завыли, заскрипели,
Но не внемля той возне,
Спал младенец в колыбели
И причмокивал во сне!

Уже светало. Розовело небо,
Но тут раздались гулко у вертепа
Намеренно тяжелые шаги,
И Матерь Божья замерла в тревоге,
Когда открылась дверь и на пороге
Кавказские явились сапоги.
И разом потерявшие значенье
Столетья, лихолетья и мгновенья
Сомкнулись в безначальное кольцо.
А он вошел и поклонился еле,
И обратил неспешно к колыбели
Забрызганное оспою лицо.

«Значит, вот он — этот самый
Жалкий пасынок земной,
Что и кровью, и осанной
Потягается со мной?!
Неужели, неужели
(Столько лет и столько дней!)
Ты, сопящий в колыбели,
Будешь мукою моей?!
И меня с тобою, пешка,
Время бросит на весы?!»
И недобрая усмешка
Чуть приподняла усы.

А три волхва томились в карантине,
Их в карантине быстро укротили,
Лупили и под вздох, и по челу,
И римский опер, жаждая награды,
Им говорил: «Сперва колитесь, гады!
А после разберемся — что к чему».
И понимая, чем грозит опала,
Пошли волхвы молоть что ни попало,
Припоминали даты, имена...
И полетели головы. И это
Была вполне весомая примета,
Что новые настали времена.

КЛЯТВА ВОЖДЯ

«Потные, мордастые евреи,
Шайка проходимцев и ворья,
Всякие иоанны и матфеи
Наплетут с три короба вранья!
Сколько их посыпет раны солью,
Лишь бы им взобраться на Синай!
Ладно, ладно, я не прекословлю,
Ты был первым — ты и начинай!
Встань — и в путь по городам и весям,
Чудеса и мудрости твори!
Отчего ж ты, Господи, невесел?
Где они, соратники твои?

Бражничали, ели, гостевали,
А пришла беда — и след простыл.
Нет, не зря ты ночью в Гефсимане
Струсил и пардону запросил.
Где твоих приспешников орава
В смертный твой, в последний час земной?
И смеется над тобой Варрава...

Он бы посмеялся надо мной!..
Был ты просто-напросто предтечей,
Не творцом, и жертвою стихий!
Ты не Божий сын, а человечий,
Если мог воскликнуть: «Не убий!»
Душ ловец, ты вышел на рассвете
С бедной сетью из расхожих слов,
На исходе двух тысячелетий
Покажи — велик ли твой улов?
Слаб душою и умом не шибок,
Верил ты — и Богу, и царю!
Я не повторю твоих ошибок,
Ни одной из них не повторю!..
В мире не найдется святотатца,
Чтобы поднял на меня копье...
Если ж я умру, что может статься,
Вечным будет царствие мое!»

ПОДМОСКОВНАЯ НОЧЬ

Он один! А ему неможется,
И уходит окно во мглу...
Он считает шаги, и множится
Счет шагов — от угла к углу!
От угла до угла потерянно
Он шагает, как заводной!
Сто постелей ему постелено —
Не уснуть ему ни в одной!
По паркетному полу голому —
Шаг. И отдых. И снова шаг.
Ломит голову. Ломит голову
И противно гудит в ушах.
Словно кто-то струну басовую
Тронул пальцем — и сгинул прочь.
Что же делать ему в бессонную,
В одинокую эту ночь?

Вином упиться?
Позвать врача?
Но врач — убийца!
Вино — моча!
На целом свете
Лишь сон и снег,
А он в ответе
Один за всех!

И как будто стирая оспины,
Вытирает он пот со лба...
Почему, почему, о Господи,
Так жестока к нему судьба?
То предательством, то потерею
Оглушают всю жизнь его!
«Что стоишь ты там, за портьерою?
Ты не бойся меня, Серго!
Эту комнату неказистую
Пусть твое озарит лицо,
Ты напой мне, Серго, грузинскую,
Ту, любимую мной, кацо!
Ту, что деды певали исстари,
Отправляясь в последний путь.
Спой, Серго, и забудь о выстреле,
Хоть на десять минут забудь!

Но полно, полно,
Молчи, не пой!
Ты предал подло,
И пес с тобой!
И пес со всеми
Повзводно в тлен!
И все их семьи
До ста колен!»
Повсюду злоба,
Везде — враги!
Ледком озноба —
Шаги, шаги!..

Над столицами поседевшими
Ночь и темень — хоть глаз коли,
Президенты спят с президентшами,
Спят министры и короли.
Мир, во славу гремевший маршами,
Спит в снегу с головы до пят...
Спят министры его и маршалы...
Он не знал, что они не спят!
Что, притихшие, сводки утренней
В страхе ждут и с надеждой ждут.
А ему все хужей, все муторней,
Сапоги почему-то жмут...
Неприказанный, неположенный
За окном колокольный звон.
И упав на колени: «Боже мой!» —
Произносит бессвязно он.

«Молю, Всевышний,
Тебя, Творца,
На помощь вышли
Ко мне гонца!
О, дай же, дай мне
Не кровь — вино!
Забыл, как дальше...
Но все равно!
Не ставь отточий
Конца пути,
Прости мне, Отче,
Спаси! Прости!»

НОЧНОЙ РАЗГОВОР В ВАГОНЕ-РЕСТОРАНЕ

Вечер, поезд, огоньки,
Дальняя дорога...
Дай-ка, братец, мне трески
И водочки немного.
Басан-басан-басана,
Басаната-басаната...
Что с вином, что без вина,
Мне на сердце косовато.
Я седой не по годам,
И с ногою высохшей...
Ты слыхал про Магадан?
Не слыхал?! Так выслушай.
А случилось дело так:
Как-то ночью странною

Заявился к нам в барак
Кум со всей охраною.
Я подумал, что конец,
Распрощался матерно...
Малосольный огурец
Кум жевал внимательно.
Скажет слово — и поест,
Морда вся в апатии.
«Состоялся, дескать, съезд
Славной нашей партии.
Про Китай и про Лаос
Говорились прения,
Но особо встал вопрос
Про Отца и Гения».
Кум докушал огурец
И закончил с мукою:
«Оказался наш Отец
Не Отцом, а сукою...
Полный в общем ататуй,
Панихида с танцами!
И приказано статуй
За ночь снять на станции!..»
Ты представь — метет метель,
Темень, стужа адская,
А на нем одна шинель
Грубая, солдатская!
И стоит он — напролом,
И летит, как конница!
Я сапог его кайлом,
А сапог не колется!
Огляделся я вокруг,
Дай-ка, мол, помешкаю!
У статуя губы вдруг
Тронулись усмешкою.
Помню, глуп я был и мал,
Слышал от родителя,
Как родитель мой ломал
Храм Христа Спасителя.
Басан-басан-басана,
Черт гуляет с опером...
Храм и мне бы — ни хрена,
Опиум, как опиум.
А это ж Гений всех времен,
Лучший друг навеки!
Все стоим, ревмя ревем,
И вохровцы, и зэки!..
Я кайлом по сапогу
Бью, как неприкаянный.
И внезапно сквозь пургу
Слышу голос каменный:
«Был я вождь вам и отец,
Сколько мук намелено!
Что ж ты делаешь, подлец?
Брось кайло немедленно!»
Но тут шарахнули запал,
Применили санкции,
Я упал, и Он упал,
Завалил полстанции.
Ну, скостили нам срока,
Приписали в органы,
Я живой еще пока,
Но, как видишь, дерганый...
Басан-басан-басана,
Басаната-басаната!
Лезут в поезд из окна
Бесенята, бесенята!
Отвяжитесь, мертвяки,
К черту, ради Бога!
Вечер, поезд, огоньки,
Дальняя дорога...

ГЛАВА, НАПИСАННАЯ В ПОДПИТИИ И ЯВЛЯЮЩАЯСЯ ОТСТУПЛЕНИЕМ

То-то радости пустомелям,
Темноты своей не стыжусь,
Не могу я быть Птолемеем,
Даже в Энгельсы на гожусь.
Но от вечного бегства в мыле,
Неустройством земным томим,
Вижу, что-то неладно в мире,
Хорошо бы заняться им.
Только век меня держит цепко,
С ходу гасит любой порыв.
И от горестей нет рецепта,
Все, что были,— сданы в архив.
И все-таки я, рискуя прослыть
Шутом, дураком, паяцем,
И ночью, и днем твержу об одном:
Не надо, люди, бояться!
Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,
Не бойтесь мора и глада,
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»
Кто скажет: «Всем, кто пойдет за мной,
Рай на земле — награда!»
И рассыпавшись мелким бесом,
И поклявшись вам всем в любви,
Он пройдет по земле железом
И затопит ее в крови.
И наврет он такие враки,
И такой наплетет рассказ,
Что не раз тот рассказ в бараке
Вы помянете в горький час.
Слезы крови не солонее,
Даровой товар, даровой!
Прет история — Саломея
С Иоанновой головой.
Земля — зола и вода — смола,
И некуда вроде податься...
Неисповедимы дороги зла,
Но не надо, люди, бояться!
Не бойтесь золы, не бойтесь хулы,
Не бойтесь пекла и ада,
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»
Кто скажет: «Идите, люди, за мной,
Я вас научу, как надо!»
Потолкавшись в отделе винном,
Подойду к друзьям-алкашам,
При участии половинном
Побеседуем по душам.
Алкаши, наблюдая строго,
Чтоб ни капли не пролилось,
«Не встречали,— смеются,— Бога?»
«Ей же Богу, не привелось».
Пусть пивнуха не лучший случай
Толковать о добре и зле,
Но видали мы этот «лучший»
В белых тапочках на столе.
Кому «сучок», а кому коньячок,
К начальству — на кой паяться?!
А я все твержу им как дурачок:
Да не надо, братцы, бояться!

И это ж бред, что проезда нет,
И нельзя входить без доклада,
А бояться-то надо только того,
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»
Гоните его! Не верьте ему!
Он врет! Он не знает, как надо!

AVE MARIA

Дело явно липовое — всё как на ладони,
Но пятую неделю долбят допрос,
Следователь-хмурик с утра на валидоле,
Как пророк, подследственный бородой оброс.

А Мадонна шла по Иудее
В платьице, застиранном до сини,
Шла она с котомкой за плечами,
С каждым шагом становясь красивей,
С каждым вздохом делаясь печальней,
Шла, платок на голову набросив —
Всех земных страданий средоточье,
И уныло брел за ней Иосиф.
Убежавший славы Божий отчим.
Аве Мария...
Упекли пророка в республику Коми,
А он и перекинься башкою в лебеду,
А следователь-хмурик получил в месткоме
Льготную путевку на месяц в Теберду...

А Мадонна шла по Иудее,
Оскользаясь на размокшей глине,
Обдирая платье о терновник,
Шла она и думала о сыне
И о смертных горестях сыновних.
Ах, как ныли ноги у Мадонны,
Как хотелось всхлипнуть по-ребячьи,
А вослед ей ражие долдоны
Отпускали шутки жеребячьи...
Аве Мария...
Грянули впоследствии всякие хренации,
Следователь-хмурик на пенсии в Москве,
А справочку с печатью о реабилитации
Выслали в Калинин пророковой вдове...

А Мадонна шла по Иудее,
И все легче, тоньше, все худее
С каждым шагом становилось тело...
А вокруг шумела Иудея
И о мертвых помнить не хотела.
Но ложились тени на суглинок,
И таились тени в каждой пяди,
Тени всех бутырок и треблинок,
Всех измен, предательств и распятий...
Аве Мария...

1966—1969

ЛЕВЫЙ МАРШ

Б. Метальникову

Левой, левой, левой,
Левою, шагом-марш!
...Нет, еще не кончены войны!
Голос чести — еще невнятен.
И на свете, наверно, вольно
Дышат йоги... И то навряд ли!
Наши малые войны были
Ежедневными чудесами —
В мутном облаке книжной пыли,
В государственных предписаньях!

Помнишь, сонные понятые
Встали, — к притолке головой —
Как мечтающие о тыле
Рядовые с передовой.

Помнишь — вспоротая перина,
В зимней комнате летний снег.
Молча шел, не держась за перила,
Обесчещенный человек!

И не пуля, не штык, не камень,
Нас терзала иная боль!
Мы — бессрочными штрафниками —
Начинали свой малый бой!

По детдомам, как по штрафбатам,
Что ни сделаем — все вина!
Под запрятанным шла штандартом
Необъявленная война!

И не странно ли, братья серые,
Что по-волчьи мы, на лету,
Рвали горло — за милосердие,
Били морду — за доброту!

И ничто нам не любо, кроме
Поля боя при лунном свете!
Говорили — до первой крови,
Оказалось — до самой смерти!
Левой, левой, левой,
Левою, шагом-марш!

[1964—1966]

ЗАКЛИНАНИЕ

В. Фриду и Ю. Дунскому

...Помилуй мя, господи!
Помилуй мя!
Получил персональную пенсию,
Завернул на часок в «поплавок».
Там ракушками пахнет и плесенью,
И в разводах мочи потолок,
И шашлык отрыгается свечкою,
И сулгуни воняет треской...
И сидеть ему лучше б над речкою,
Чем над этой пучиной морской!
Ой, ты море, море, море, море Черное —
Ты какое-то верченое, крученое!
Ты ведешь себя не по правилам,
То ты — Каином, а то ты — Авелем.
...Помилуй мя, господи!
Помилуй мя!
И по пляжу, где б под вечер по двое —
Брел один он, задумчив и хмур.
Это Черное, вздорное, подлое,
Позволяет себе чересчур!
Волны катятся, чертовы бестии,
Не желают режим понимать.

Если б не был он нынче на пенсии —
Показал бы им кузькину мать!
Ой, ты море, море, море, море Черное —
Не подследственное — жаль, не заключенное!
На Инту б тебя свел за дело я —
Ты б из черного стало белое!
...Помилуй мя, господи!
Помилуй мя!

И в гостинице странную, страшную,
Намечтал он спросонья мечту:
Будто Черное море под стражею
По этапу пригнали в Инту!
И блаженней блаженного во Христе,
Раскурив сигаретку «Маяк»,
Он глядит, как ребятушки-вохровцы
Загоняют стихию в барак!
Ой, ты море, море, море, море Черное,
Ты теперь мне по закону порученное!
А мы обучены этой химии:
Обращению со стихиями!..
...Помилуй мя, господи!
Помилуй мя!

И лежал он с блаженной улыбкою,
Даже скулы улыбка свела.
Но, должно быть, последней уликою
Та улыбка для смерти была.
И не встал он — ни утром, ни вечером.
Коридорный сходил за врачом.
Коридорная — божию свечечку
Над счастливым зажгла палачом.
И шумело море, море, море Черное,
Море вольное, никем не приручeнное.
И вело себя не по правилам —
Было Каином, было Авелем!
...Помилуй мя, господи,
В последний раз!

[1964—1966]

МЫ НЕ ХУЖЕ ГОРАЦИЯ

Вы такие нестерпимо ражие,
И такие, в сущности, примерные,
Все томят вас бури вернисажные,
Все шатают паводки премьерные.

Ходите, тишайшие, в неистовых,
Феями цензурными заняньканы!
Ну, а если — ни премьер, ни выставок,
Десять метров комната в Останкино!

Где улыбкой стражники-наставники
Не сияют благостно и святочно,
Но стоит картина на подрамнике,
Вот и все!
А этого достаточно!
Там стоит картина на подрамнике —
Этого достаточно!

Осудив и совесть и бесстрашие
(Вроде не заложишь и не купишь их),
Ах, как вы присутствуете, ражие,
По карманам рассовавши кукиши!

Что ж, зовите небылицы — былями,
Окликайте стражников по имени!
Бродят между ражими Добрынями
Тунеядцы Несторы и Пимены.

Их имен с эстрад не рассиропили,
В супер их не тискают облаточный,
«Эрика» берет четыре копии,
Вот и все!
А этого достаточно!
Пусть пока всего четыре копии —
Этого достаточно!

Время сеет ветры, мечет молнии,
Создает советы и комиссии,
Что ни день — фанфарное безмолвие
Славит многодумное безмыслие.

Бродит кривда с полосы на полосу,
Делится с соседской кривдой опытом,
Но гремит — напетое вполголоса,
Но гудит прочитанное шепотом.

Ни партера нет, ни лож, ни яруса,
Клака не безумствует припадочно,
Есть магнитофон системы «Яуза»,
Вот и все!
А этого достаточно!

Есть — стоит картина на подрамнике!
Есть — отстукано четыре копии!
Есть магнитофон системы «Яуза»!
Этого достаточно!

[1964—1966]

СТАРЫЙ ПРИНЦ

Карусель городов и гостиниц.
Запах грима и пыль париков...
Я кружу, как подбитый эсминец,
Вдалеке от родных берегов.
Чья-то мина сработала чисто,
И должно быть, впервые всерьез,
В дервенеющих пальцах радиста
Дребезжит безнадежное SOS.
Видно, старость — жестокий гостинец,
Не повесишь на гвоздь, как пальто.
Я тону, пораженный эсминец,
Но об этом не знает никто!
Где-то слушают чьи-то приказы,
И на стенах анонсов мазня,
И стоят терпеливо у кассы
Те, что все еще верят в меня.
Сколько было дорог и отелей,
И постелей, и мерзких простынь...
Скольких я разномастных Офелий
Навсегда отослал в монастырь!
Вот — придворные пятятся задом,
Сыпят пудру с фальшивых седин,
Вот — уходят статисты, и с залом
Остаюсь я один на один.

Я один!
И пустые подмостки.

Мне судьбу этой драмы решать...
И уже на галерке подростки
Забывают на время дышать.
Задыхаясь от старческой астмы,
Я стою в перекрестьи огня.
Захудалые, вялые астры
Ждут в актерской уборной меня.
Много было их, нежных и сирых,
Знавших славу мою и позор...
Я стою и собраться не в силах,
И не слышу, что шепчет суфлер.
Но в насмешку над немощным телом
Вдруг по коже волненья озноб.
Снова слово становится делом
И грозит потрясеньем основ.
И уже не по тексту Шекспира —
Я и помнить его не хочу! —
Гражданин полоумного мира,
Я одними губами кричу:
— Распалась
связь времен...

И морозец, морозец по коже,
И дрожит занесенный кулак,
И шипят возмущенные ложи:
— Он наврал,
у Шекспира не так!

Но галерка простит оговорки,
Сопричастна греху моему...
А в эсминце трещат переборки,
И волна накрывает корму.

26 января 1972.
Москва [больница]

ЕЩЕ РАЗ ЧИТАЯ «ФАУСТА»

Я считал слонов — и в нечет и в чет,
И все-таки я не уснул,
И тут явился ко мне мой черт
И уселся верхом на стул.
И сказал мой черт:
— Ну, как, старина?
Ну, как же мы порешим?
Подпишем союз — и айда в стремена,
И еще чуток погрешим!
И ты можешь лгать, и можешь блудить,
И друзей предавать гуртом!
А то, что придется потом платить,
Так ведь это ж, пойми, потом!
...Аллилуйя, аллилуйя,
Аллилуйя (потом!).
Но зато ты узнаешь, как сладок грех
Этой горькой порой седин,
И что счастье не в том, что один за всех,
А в том, что все, как один!
И ты поймешь, что нет над тобой суда,
Нет проклятия прошлых лет,
Когда вместе со всеми ты скажешь: да!
И вместе со всеми: нет!
И ты будешь волков на земле плодить
И учить их вилять хвостом!
А то, что придется потом платить,
Так ведь это ж, пойми, потом!
...Аллилуйя, аллилуйя,
Аллилуйя (потом!).
И что душа? Прошлогодний снег!
А, глядишь, пронесет и так!
В наш атомный век, в наш каменный век
На совесть цена пятак!
И кому оно нужно, это добро,
Если всем — дорога — в золу?!
Так давай же, бери, старина, перо
И — вот здесь — распишись, в углу!
. . . . . .
Тут черт мой потрогал мизинцем бровь
И придвинул ко мне флакон,
И я спросил его:
— Это кровь?
— Чернила! — ответил он.

[1969]

ЛЕТЯТ УТКИ

Посвящается Л. Пинскому

С севера, с острова Жестева
Птицы летят,
Шестеро, шестеро, шестеро
Серых утят...
Шестеро, шестеро к югу летят.

— Хватит хмуриться, хватит злобиться,
Ворошить вороха былого;
Но когда по ночам бессонница —
Мне на память приходит снова:
Мутный за тайгу
Ползет закат,
Строем на снегу
Пятьсот зэка.

Ветер мокрой хлестал мочалкою,
То накатывал, то откатывал,
И стоял вертухай с овчаркою
И такую им речь откалывал:
«Ворон, растудыть, не выклюнет
Глаз, растудыть, ворону.
Но ежели кто закосит,
Тот мордой в снег.
И прошу, растудыть, запомнить,
Что каждый шаг в сторону
Будет, растудыть, рассматриваться,
Как, растудыть, побег!»

Вьюга полярная спятила,
Бьет наугад!
А пятеро, пятеро, пятеро
Дальше летят...
Пятеро, пятеро к югу летят.

Ну, а может, и впрямь бессовестно
Повторяться из слова в слово?
Но, когда по ночам бессонница,
Мне на память приходит снова:
Не косят, не корчатся
Зэка в снегах,
Разговор про творчество
Идет в верхах.

Репортеры сверкали линзами,
Кремом бритвенным пахла харя,
Говорил вертухай прилизанный,
Не похожий на вертухая:
«Ворон, извиняюсь, не выклюнет
Глаз, извиняюсь, ворону,
Но все ли сердцем усвоили,
Чему учит нас имярек?
И прошу, извиняюсь, запомнить,
Что каждый шаг в сторону
Будет, извиняюсь, рассматриваться,
Как, извиняюсь, побег!»

Грянул прицельно, с подветренной —
В сердце заряд,
А четверо, четверо, четверо
Дальше летят...

И если долетит хоть один,
Если даже никто не долетит,
Все равно стоило,
Надо было лететь.

[1969]

НА СОПКАХ МАНЬЧЖУРИИ

Памяти М. М. Зощенко

В матершинном субботнем загуле шалманчика
Обезьянка спала на плече у шарманщика,
А когда просыпалась, глаза ее жуткие
Выражали почти человечью отчаянность,
А шарманка дудела про сопки маньчжурские,
И Тамарка-буфетчица очень печалилась...

— Спит гаолян,
Сопки покрыты мглой...

Были и у Томки трали-вали,
И не Томкой — Томочкою звали,
Целовались с миленьким в осоке,
И не пивом пахло, а апрелем...
Может быть, и впрямь, на той высотке
Сгинул он, порубан и пострелян?!

— Вот из-за туч блеснула луна,
Могилы хранят покой...

А последний шарманщик — «обломок
империи»
Все пылил перед Томкой павлиньими перьями,
Он выламывал, шкура, замашки буржуйские:
То, мол, теплое пиво, то мясо прохладное!
А шарманка дудела про сопки маньчжурские,
И спала на плече обезьянка прокатная.

— Тихо вокруг,
Ветер туман унес...

И делясь тоской, как барышами,
Подпевали шлюхи с алкашами,
А шарманщик ел, зараза, хаши,
Алкашам подмигивал прелестно:

Дескать, деньги ваши — будут наши,
Дескать, вам приятно — мне полезно!

— На сопках маньчжурских воины спят,
И русских не слышно слез...

А часок этак в десять, а может, и ранее
Непонятный чудак появился в шалмании.
Был похож он на вдруг постаревшего мальчика,
За рассказ напечатанный неким журнальчиком
Толстомордый подонок с глазами обманщика
Объявил чудака — всенародно — обманщиком!

— Пусть гаолян
Навеет вам сладкие сны...

Сел чудак за стол и вжался в угол,
И легонько пальцами постукал,
И сказал, что отдохнет немного.
Помолчав, добавил напряженно:
«Если есть боржом, то, ради бога,
Дайте мне бутылочку боржома».

— Спите, герои русской земли,
Отчизны родной сыны!..

Обезьянка проснулась, тихонько зацокала,
Загляделась на гостя, присевшего около,
А Тамарка-буфетчица — сука рублевая,
Покачала смущенно прическою пегою
И сказала: «Пардон, но у нас не столовая,
Только вы обождите, я на угол сбегаю».

— Спит гаолян,
Сопки покрыты мглой...

А чудак глядел на обезьянку,
Пальцами выстукивал морзянку,
Словно бы он звал ее на помощь,
Удивляясь своему бездомью,
Словно бы он спрашивал: «Запомнишь?»
И она кивала: «Да, запомню».

— Вот из-за туч блеснула луна,
Могилы хранят покой!..

Отодвинул шарманщик шарманку ботинкою,
Прибежала Тамарка с боржомной бутылкою.
И сама налила чудаку полстаканчика.
(Не знавали в шалмане подобные почести!)
А Тамарка, в упор поглядев на шарманщика,
Приказала: «Играй,— человек в одиночестве».

— Тихо вокруг,
Ветер туман унес!..

Замолчали шлюхи с алкашами,
Только мухи лапками шуршали.
Стало почему-то очень тихо,
Наступила странная минута —
Непонятное — чужое — лихо
Стало общим лихом почему-то!

— На сопках маньчжурских воины спят,
И русских не слышно слез!..

Не взрывалось молчанье — ни матом, ни
брехами!
Обезьянка сипела спаленными бронхами,
А шарманщик, забыв трепотню свою барскую,
Сам назначил себе — мол, играй да
помалкивай...
И почти что неслышно сказав:
«Благодарствую»,
Наклонился чудак над рукою Тамаркиной!

— Пусть гаолян
Навеет вам сладкие сны...

И ушел чудак, не взявши сдачи,
Всем в шалмане пожелал удачи!..
...Вот какая странная эпоха —
Не горим в огне и тонем в луже!
Обезьянке было очень плохо —
Человеку было много хуже!

— Спите, герои русской земли,
Отчизны родной сыны.

1969

ВОЗВРАЩЕНИЕ НА ИТАКУ

Памяти О. Э. Мандельштама

...Когда пришли за О. Э., в квартире были Н. Я. Мандельштам, А. А. Ахматова, которая приехала его навестить из Ленинграда, и, естественно, он сам. И пока длился обыск, до утра, за стеною, у соседа их, тоже до утра, запузыривали пластинку с модной в ту пору гавайской гитарой. *(Комментарий автора.)*

...И только и свету,
Что в звездной колючей неправде,
А жизнь промелькнет театрального
капора пеной,
И некому молвить — из табора улицы
темной!
О. Мандельштам

Всю ночь за стеной ворковала гитара,
Сосед-прощелыга крутил юбилей,
А два понятых, словно два санитара,
Зевая, томились у черных дверей!
И жирные пальцы с неспешной заботой
Кромешной своей занимались работой.
И две королевы смотрели в молчаньи,
Как пальцы копались в бумажной мочале,
Как жирно листали за книжкою книжку...
А сам-то, король, все бочком да вприпрыжку...
Чтоб взглядом не выдать — не та ли страница,
Чтоб рядом не видеть безглазые лица!
А пальцы искали крамолу, крамолу...
А там, за стеной, все гоняли «Рамону»:

— Рамона! Какой простор вокруг, взгляни!
Рамона! и в целом мире мы одни...

«...И только и свету —
Что в звездной колючей неправде...»

И глядя, как пальцы шуруют в обивке,
— Вольно ж тебе было! — он думал.— Вольно!
Глотай своего якобинства опивки,
Не уксус еще — и уже не вино!
Щелкунчик-скворец, простофиля-Емеля,
Зачем ты ввязался в чужое похмелье?!
На что ты истратил свои золотые?!
...И скучно следили за ним понятые!
А две королевы бездарно курили,
И тоже казнили себя и корили:
За лень, за небрежный кивок на вокзале,
За все, что ему, второпях, не сказали!..
А пальцы копались, и рвалась бумага,
И пел за стеной тенорок-бедолага:

— Рамона! Ты слышишь ветра нежный зов,
Рамона! Ведь это песнь любви без слов...

«А жизнь промелькнет театрального капора
пеной...»

По улице черной, за «вороном черным»,
За этой каретой, где окна — крестом,
Я буду метаться в дозоре почетном,
Пока, обессилев, не рухну пластом!
А слово останется, слово осталось!
Не к слову, а к сердцу приходит усталость,
И хочешь не хочешь — слезай с карусели,
И хочешь не хочешь — конец Одиссеи!
Но нас не помчат паруса на Итаку,
В наш век на Итаку везут по этапу.
Везут Одиссея в телячьем вагоне,
Где только и счастья, что нету погони!
Где, выпив по двести, на радость вагону,
Блатарь-одессит распевает «Рамону»:

— Рамона! Моя любовь, мои мечты!
Рамона! И в целом мире только — ты...

...И некому, некому, некому молвить —
из табора улицы темной!

13 июня 1969, Малеевка

СНОВА АВГУСТ

Памяти А. А. Ахматовой

Анна Андреевна очень боялась и не любила месяц август, считала этот месяц для себя несчастливым и имела к этому все основания, поскольку в августе был расстрелян Гумилев на станции Бернгардтовка, в августе был арестован ее сын Лев, в августе вышло известное постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» и т. д.

«Кресты» — ленинградская тюрьма, Пряжка — район в Ленинграде. *(Комментарий автора.)*

...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоем пишу черновике.

Анна Ахматова. «Поэма без героя»

В той злой тишине, в той неверной,
В тени разведенных мостов,
Ходила она по Шпалерной,
Моталась она у «Крестов».

Ей в тягость? Да нет, ей не в тягость —
Привычно, как росчерк пера...
Вот если бы только не август,
Не чертова эта пора!

Таким же неверно-нелепым
Был давний тот август, когда
Под черным бернгардтовским небом
Стрельнула, как птица, беда!
И разве не в августе снова,
В еще не отмеренный год,
Осудят — мычанием — слово,
И совесть отправят в расход?!

Но это потом, а покуда —
Которую ночь над Невой!
Уже не надеясь на чудо,
А только бы знать, что живой!
И в сумерки вписана четко,
Как вписана в нашу судьбу,
По-царски небрежная челка,
Прилипшая к мокрому лбу!

О, шелест финских сосен,
Награда за труды,
Но вновь приходит осень —
Пора твоей беды!
И август, и как будто
Все тоже, как тогда,
И врет мордастый Будда,
Что горе — не беда!

Но вьется, вьется челка,
Колечками на лбу,
Уходит в ночь девчонка —
Пытать твою судьбу!
Следят за нею постно
Из окон сотни глаз,
А ей плевать, что поздно,
Что комендантский час!

По улице бессветной,
Под окрик патрулей,
Идет она бессмертной
Походкою твоей.
На праздник и на плаху
Идет она, как ты!
По Пряжке, через Прагу —
Искать свои «Кресты»!

И пусть судачат глупые соседи,
Пусть кто-то обругает не со зла,
Она домой вернется на рассвете
И никому ни слова — где была!
Но с мокрых пальцев облизнет чернила
И скажет, притулившись в уголке:
— Прости, но мне бумаги не хватило,
Я на твоем пишу черновике!..

Апрель 1967 — август 1969, Малеевка

ЗАНЯЛИСЬ ПОЖАРЫ

Пахнет гарью. Четыре недели
Торф сухой по болотам горит.
Даже птицы сегодня не пели,
И осина уже не дрожит.

Анна Ахматова. «Июль 1914»

Отравленный ветер гудит и дурит
Которые сутки подряд.
А мы утешаем своих Маргарит,
Что рукописи не горят!
А мы утешаем своих Маргарит,
Что — просто — земля под ногами горит,
Горят и дымятся болота —
И это не наша забота!

Такое уж время — весна не красна,
И право же, просто смешно,
Как опер в саду забивает «козла»,
И смотрит на наше окно,
Где даже и утром темно.
А опер усердно играет в «козла»,
Он вовсе не держит за пазухой зла,
Ему нам вредить неохота,
А просто — такая работа.

А наше окно на втором этаже,
А наша судьба на виду...
И все это было когда-то уже,
В таком же кромешном году!
Вот так же, за чаем, сидела семья,
Вот так же дымилась и тлела земля,
И гость, опьяненный пожаром,
Пророчил, что это недаром!

Пророчу и я, что земля неспроста
Кряхтит, словно взорванный лед,
И в небе серебряной тенью креста
Недвижно висит самолет.

А наше окно на втором этаже,
А наша судьба на крутом вираже,
И даже для этой эпохи —
Дела наши здорово плохи!
А что до пожаров — гаси не гаси,
Кляни окаянное лето —
Уж если пошло полыхать на Руси,
То даром не кончится это!

Усни, Маргарита, за прялкой своей,
А я — отдохнуть бы и рад,
Но стелется дым, и дурит суховей,
И рукописи горят.
И опер, смешав на столе домино,
Глядит на часы и на наше окно.
Он, брови нахмурив густые,
Партнеров берет в понятые.

И черные кости лежат на столе.
И кошка крадется по черной земле
На вежливых сумрачных лапах.
И мне уже дверь не успеть запереть,
Чтоб книги попрятать и воду согреть.
И смыть керосиновый запах!

1972

Кошачьими лапами вербы
Украшен фанерный лоток,
Шампанского марки «Ихь штербе»[1]
Еще остается глоток.

А я и пригубить не смею
Смертельное это вино...
Подобно лукавому змею
Меня искушает оно!

«Подумаешь, пахнет весною,
И вербой торгуют враздрыг.
Во первых строках — привозною,
И дело не в том, во вторых.

Ни в медленном тлении весен,
Ни в тихом мерцаньи строки,
Ни в медленном таяньи весел
Над желтой купелью реки —

Ни лада, ни смысла, ни склада,
Как в громе, гремящем вдали...
А только и есть, что ограда
Да мерзлые комья земли.

А только и есть, что ограда
Да склепа сырое жилье.
Ты смертен, и это награда
Тебе — за бессмертье Твое...»

Ноябрь 1971

БАЛЛАДА О ВЕЧНОМ ОГНЕ

Л. З. Копелеву

...«Неизвестный», увенчанный славою бранной!
Удалец-молодец или горе-провидец?!
И склоняют колени под гром барабанный
Перед этой загадкою главы правительств!
Над немыми могилами — воплем!— надгробья...
Но порою надгробья — не суть, а подобья,
Но порой вы не боль, а тщеславье храните —
Золоченые буквы на черном граните!..

Все ли про то спето?
Все ли — навек с болью?
Слышишь, труба в гетто
Мертвых зовет к бою!
Пой же, труба, пой же,
Пой о моей Польше,
Пой о моей маме —
Там, в выгребной яме!..
Тум-бала, тум-бала, тум-балалайка,
Тум-бала, тум-бала, тум-балалайка,
Тум-балалайка, шпилт балалайка,
Рвется и плачет сердце мое!

А купцы приезжают в Познань,
Покупают меха и мыло...
Подождите, пока не поздно,
Не забудьте, как это было!
Как нас черным огнем косило
В той последней слепой атаке!
«Маки, маки на Монте-Кассино»...
Как мы падали в эти маки!..
А на ярмарке — все красиво,
И шуршат то рубли, то марки...
«Маки, маки на Монте-Кассино»,
Ах, как вы почернели, маки!
Но зовет труба в рукопашный,
И приказывает — воюйте!
Пой же, пой нам о самой страшной,
Самой твердой в мире валюте!..
Тум-бала, тум-бала, тум-балалайка,
Тум-бала, тум-бала, тум-балалайка,
Тум-балалайка, шпилт балалайка,
Рвется и плачет сердце мое!
Помнишь, как шел ошалелый паяц
Перед шеренгой на аппельплац,
Тум-балалайка, шпилт балалайка,
В газовой камере — мертвые — в пляс...

А вот еще:
В мазурочке,
То шагом, то ползком,
Отправились две «урочки»
В поход за «языком»!
В мазурочке, в мазурочке,
Нафабрены усы,
Затикали в подсумочке
Трофейные часы!
Мы пьем, гуляем в Познани
Три ночи и три дня...
Ушел он неопознанный,
Засек патруль меня!
Ой, зори бирюзовые,
Закаты — анилин!
Пошли мои кирзовые
На город на Берлин!
Грома гремят басовые
На линии огня,
Идут мои кирзовые,
Да только без меня!..
Там у речной излучины
Зеленая кровать,
Где спит солдат обученный,
Обстрелянный, обученный
Стрелять и убивать!
Среди пути прохожего —
Последний мой постой,
Но нету, как положено,
Дощечки со звездой.

Ты не печалься, мама ро́дная,
Ты спи спокойно, почивай,
Прости-прощай, разведка ротная,
Товарищ Сталин, прощевай!
Ты не кручинься, мама родная,
Как говорят, судьба слепа,
И может статься, что народная
Не зарастет ко мне тропа...

[1] «Я умираю» (*нем.*) — последние слова А. П. Чехова.

А еще:
Где бродили по зоне каэры[2],
Где под снегом искали гнилые коренья,
Перед этой землей — никакие «премьеры»,
Подтянувши штаны, не преклонят колени!
Над сибирской тайгою, над Камой, над Обью,
Ни знамен, ни венков не положат к надгробью!
Лишь, как вечный огонь, как нетленная слава —
Штабеля! Штабеля! Штабеля лесосплава!

Позже, друзья, позже,
Кончим навек с болью,
Пой же, труба, пой же!
Пой и зови к бою!
Медною всей плотью
Пой про мою Потьму!
Пой о моем брате —
Там, в ледяной пади!..

...Пой, труба, не чуди коленцами,
Пой, труба, чтобы сила крепла,
И чтоб встали мы, как в Освенциме,
Взявшись за руки — среди пепла!

Ах, как зовет эта горькая медь
Встать, чтобы драться, встать, чтобы сметь!
Тум-балалайка, шпилт балалайка,
Песня, с которой шли мы на смерть!

31 декабря 1968, Дубна

КИТЕЖ

На степные урочища,
На лесные берлоги,
Шли Олеговы полчища
По немирной дороге.
И на марш этот глядючи,
В окаянном бессильи
В голос плакали вятичи,
Что не стало России!
Ах, Россия, Расея —
Ни конца, ни спасенья.

И живые, и мертвые,
Все молчат, как немые.
Мы — Иваны четвертые,
Место лобное в мыле!
Лишь босой да уродливый,
Рот беззубый разиня,
Плакал в церкви юродивый,
что пропала Россия.
О, Россия, Россия!
Все пророки босые

Горькой горестью мечены
Наши беды и плачи —
От петровской неметчины
До нагайки казачьей.

Птица вещая — троечка,
Тряска вечная, чертова!
Как же стала ты, троечка,
Чрезвычайкой в Лефортово?
Ах, Россия, Расея —
Чем набат не веселье!

Что ни год — лихолетие,
Что ни враль — то мессия.
Плачет тысячелетие
По России — Россия.
Плачет в бунте и скучности,
А попробуй, спроси:
А была ль она, в сущности,
Эта Русь на Руси?
Эта — с щедрыми нивами,
Эта — в пене сирени,
Где родятся счастливыми
И отходят в смиреньи?
Где, как лебеди, девицы,
Где под ласковым небом
Каждый с каждым поделится
Божьим словом и хлебом.
Листья капают с деревца
В безмятежные воды
И кружат, как метелица,
Над землей хороводы.
А за прялкой беседы
На крыльце полосатом
Старики домоседы,
Знай, дымят самосадом.
Осень в золото набрана,
Как икона в оклад...
Значит, все это наврано?
Лишь бы в рифму да в лад?!
Чтоб, как птицы на дереве,
Затихали в грозу,
Чтоб не знали, но верили
И роняли слезу.
Уродилась проказница,
Весь бы свет ей крушить,
Согрешивши, покаяться
И опять согрешить.
Барам в ноженьки кланяться,
Бить челом палачу...
Не хочу с тобой каяться
И грешить не хочу.
Переполнена скверною
От покрышки до дна...
Но ведь где-то, наверное,
Существует она.
Та — с привольными нивами,
Та — в кипеньи сирени,
Где родятся счастливыми
И отходят в смиреньи.
Птица — вещая, троечка,
Буйный свист под крылом,
Птица, искорка, точечка
В бездорожье глухом.
Я молю тебя:
— Выдюжи!
Будь и в тленьи живой,
Чтоб хоть в сердце, как в Китеже,
Слышать благовест твой.

10 апреля 1974 года

[2] Каэры — так в наших лагерях называли 58-ю статью (контрреволюционеры).

ЗАКЛИНАНИЕ ДОБРА И ЗЛА

Здесь в окне по утрам просыпается свет,
Здесь мне все, как слепому, на ощупь знакомо,
Уезжаю из дома, уезжаю из дома,
Уезжаю из дома, которого нет!
Это дом и не дом. Это дым без огня,
Это пыльный мираж или фата-моргана.
Здесь Добро в сапогах рукояткой нагана
В дверь стучало мою, надзирая меня.
А со мной кочевало беспечное Зло,
Отражало вторженья любые попытки,
И кофейник с кастрюлькой на газовой плитке
Не дурили и знали свое ремесло.
Все смешалось: Добро, Равнодушие, Зло,
Пел сверчок деревенский в московской квартире,
Целый год благодати в безрадостном мире,
Кто из смертных не скажет, что мне повезло?!
И пою, что хочу, и кричу, что хочу,
И хожу в благодати, как нищий в обновке.
Пусть движенья мои в этом платье неловки,
Я себе его сам выбирал по плечу.
Но Добро, как известно, на то и Добро,
Чтоб уметь притвориться и добрым — и смелым,
И назначить при случае черное белым,
И веселую ртуть превращать в серебро.
Все подвластно Добру, все причастно Добру,
Только с этим Добрынею взятки негладки,
И готов я бежать от него без оглядки
И забиться, зарыться в любую нору.
Первым сдался кофейник. Его разнесло,
Заливая конфорки и воздух поганя,
И Добро прокричало, стуча сапогами,
Что во всем виновато беспечное Зло.
Представитель Добра к нам пришел поутру,
В милицейской, как помнится мне, плащпалатке,
От такого попробуй, сбеги без оглядки,
От такого поди-ка, забейся в нору.
И сказал представитель, почтительно строг,
Что дела выездные решают в ОВИРе
И что Зло не прописано в нашей квартире,
И что сутки на сборы достаточный срок!..
Что ж, прощай, мое Зло, мое доброе Зло.
Ярым воском закапаны строчки в псалтири,
Целый год благодати в безрадостном мире —
Кто из смертных не скажет, что мне повезло?!
Что ж, прощай, мое Зло!
Набухает зерно, корабельщики ладят смоленые доски,
И страницы псалтири в слезах, а не в воске,
И прощальное в кружках гуляет вино.
Я растил эту пашню две тысячи лет,
Не пора ль поспешить к своему урожаю?
Не грусти — я всего лишь навек уезжаю,
От Добра и из дома, которого нет.

14 июня 1974, Москва

Вместо комментария и послесловия[3]

Борис Чичибабин

КЛЯНУСЬ НА ЗНАМЕНИ ВЕСЕЛОМ

Однако радоваться рано,
и пусть орет иной оракул,
что не болеть зажившим ранам,
что не воскреснуть злым оравам,
что труп врага уже не знамя,
что я рискую быть отсталым,
пусть он орет, а я-то знаю:
не умер Сталин.

Как будто дело все в убитых,
в безвестно канувших на север,—
а разве веку не в убыток
то зло, что он в сердцах посеял?
Пока есть бедность и богатство,
пока мы лгать не перестанем
и не отучимся бояться,—
не умер Сталин.

Пока во лжи, неукротимы,
сидят холеные, как ханы,
антисемитские кретины
и государственные хамы,
покуда взяточник заносчив
и волокитчик беспечален,
пока добычи ждет доносчик,—
не умер Сталин.

И не по старой ли привычке
невежды встали наготове
навешать всяческие лычки
на свежее и молодое?
У славы путь неодинаков.
Пока, на радость сытым стаям,
подонки травят Пастернаков,—
не умер Сталин.

А в нас самих, труслив и хищен,
не дух ли сталинский таится,
когда мы истины не ищем,
а только нового боимся?
Я на неправду чертом ринусь,
не уступлю в бою со старым,—
но как тут быть, когда внутри нас
не умер Сталин?

Клянусь на знамени веселом
сражаться праведно и честно,
что будет путь мой крут и солон,
пока исчадье не исчезло,
что не сверху и не покаюсь
и не скажусь в бою усталым,
пока дышу я и покамест
не умер Сталин!

1988

ПОСМЕРТНАЯ БЛАГОДАРНОСТЬ А. А. ГАЛИЧУ

Чем сердцу русскому утешиться?
Кому печаль свою расскажем?
Мы все рабы в своем отечестве,
но с революционным стажем.

Во лжи и страхе как ни бейся я,
а никуда от них не денусь.
Спасибо, русская поэзия:
ты не покинула в беде нас.

В разгар всемирного угарища,
Когда в стране царили рыла,
нам песни Александра Галича
пора абсурдная дарила.

Теперь, у сердца бесконвойного
став одесную и ошую,
нам говорят друзья покойного,
что он украл судьбу чужую.

Я мало знал его, и с вами я
о сем предмете не толкую —
но надо ж Божие призвание,
чтоб выбрать именно такую!

Возможно ли по воле случая,
испив испуг смерторежимца,
послав к чертям благополучие,
на подвиг певческий решиться?

Не знаю впредь, предам ли, струшу ли:
страна у нас передовая,—
но как мы песни эти слушали,
из уст в уста передавая!

Как их боялись,— вот какая вещь,—
врали, хапужники, невежды!
Спасибо, Александр Аркадьевич,
от нашей выжившей надежды.

Май 1988

[3] Стихотворения были прочитаны автором на вечере памяти А. Галича в Центральном Доме кинематографистов 27 мая 1988 г.

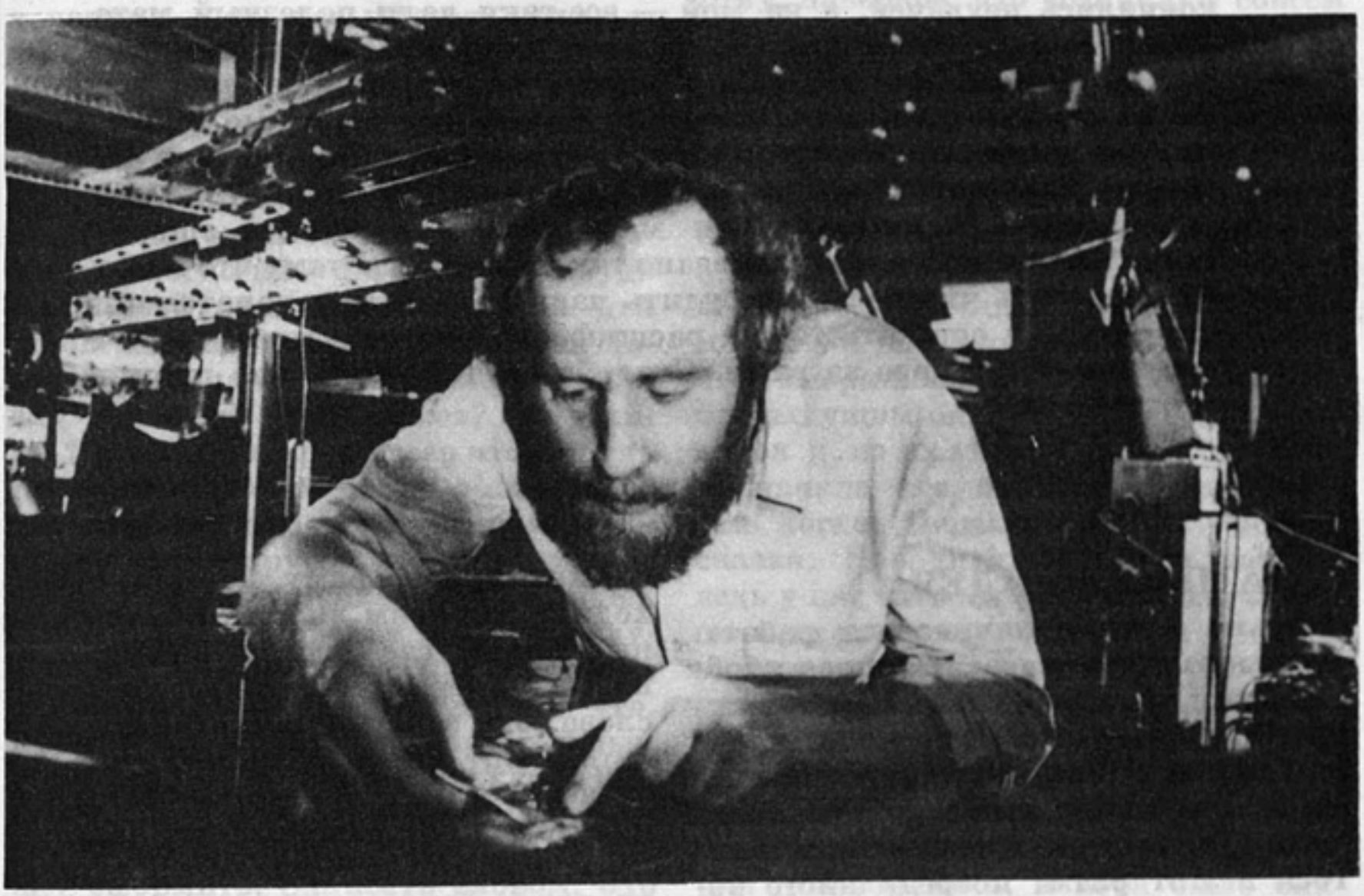
Составили и подготовили к печати Нина Крейтнер и Валерий Гинзбург. Тексты публикуются по авторским рукописям.

Лаборатория

Ю. Норштейн

Движение...

Главы из ненаписанной книги



Ю. Норштейн в рабочем павильоне

Вместо предисловия

Что такое «литературная запись»? В норме — следующее. Существует некий автор, который много чего знает и хочет рассказать слушателям, но либо не умеет, либо не любит писать, либо у него нет на это времени. И существует некий журналист, то бишь литератор, который приходит к этому автору, записывает на магнитофон или стенографирует все, что тот желает сказать, редактирует это и отдает в издательство. Получается книга.

В данном случае ничего подобного не было. Нет, конечно, автор, которому явно есть что сказать, и журналист, всегда готовый записать, существуют. Но существуем мы — Юрий Борисович Норштейн и я — вот уже два года в состоянии непрерывной борьбы: быть или не быть книге. Автор считает, что он еще «не

дозрел», еще не имеет права на книгу, что все его мысли — «сплошное графоманство», журналист с ним категорически не соглашается и старается доказать обратное. Чем доказать? Ну, хотя бы этими представляемыми на суд читателя главами...[1]

Надо сказать, в принципе Норштейн весьма разговорчив. Особенно по телефону или когда перед ним аудитория. Благожелателен и доступен для корреспондента газеты или журнала, пришедшего с разовым, в общем, случайным заданием. Но едва речь возникает о книге, Норштейн, видя магнитофон, «закрывается», ощетинивается и начинает взвешивать каждое свое слово. Разговорить его тогда — адский труд. За два года было всего две попытки записать хоть что-то таким образом, обе, на его взгляд, кончились неудачей, а на мой — все-таки дали полезный материал. Но в основном приходилось обходиться записями его творческих вечеров, выступлений в разных аудиториях в разное время по разным поводам, а потом разбирать рассыпанные там богатства по темам и главам и строить эти главы так, чтобы, не дай бог, не нарушить хода мысли и сохранить живую интонацию.

Собранного таким образом материала мне хватит еще на несколько глав. Все это рассказано так подробно, потому что хочется попросить читателей рассудить нас. Продолжать начатое или смириться и оставить тонны расшифровок нетронутыми до лучших времен? Слово за вами. Спасибо заранее всем, кто прочтет и отзовется.

Наталья Василькова

I. ЗАМЫСЕЛ. ИДЕЯ

Нет, не с идеи начинается работа. Все гораздо сложнее. Наверное, удобней всего для сравнения самый ближний пример — стихи.

Я не знаю, как начинаются стихи? Как начинается лепет ритма? Быть может, с какого-то слова, включающегося в этот ритм: посреди чисто абстрактного гула вдруг возникает некое слово, и поэт еще не знает, куда оно может пойти... Может появиться последняя строка, к ней будет лепиться остальной стих... Достаточно взглянуть на рукопись поэта. На черновик Пушкина. На тот самый черный черновик, который весь испещрен поправками. У поэта эти поправки рождались мгновенно — это секундные были поправки. Прекрасны черновики его. Каждый — отдельная глава, и каждый можно изучать, как следы сражения, как драму, которая происходила над этим листом. Замечательны листы, где строки зачеркнуты, поверх зачеркнутых написаны новые слова, эти зачеркнутые строчки клубятся. Вот слово обрастает еще десятью, и иногда — после десяти вариантов — возвращение к первоначальному. Потом... Потом вся страница вдруг зачеркивается двумя полосами — как двумя ударами хлыста. Будто поэт этот лист отхлестал, отбросил в сторону и начал с новой страницы.

Если продолжать параллель со стихами, то каждая новая строка фильма проходит сложные фазы производственной записи ее на пленку. И если ты ошибся, если вышел не в ту рифму, то чисто производственно надо делать заново весь кусок. А это дорого. И нарушает все планы. И встает проблема, что важнее: выполнить план или сделать хороший фильм. Но сделать хороший фильм, не выполнив плана, значит оставить всю студию

[1] Продолжение публикации предполагается в одном из последующих номеров.— *Ред.*

без премии, без прогрессивки. В общем, это всем уже достаточно знакомо. Что об этом говорить... И дело не в этом. Потому что на стадии замысла ты не думаешь ни о каком плане, ни о каких производственных возможностях и будущих трудностях. Просто что-то появляется в тебе, и живет в тебе, и мучает тебя. И это надо высказать. Как стихи.

Конечно, есть и другой путь. Пишется сценарий. Сценарий приносится на студию «Союзмультфильм», кладется в папку — она называется «сценарный портфель». Потом приходят режиссеры и начинают рыться в этой папке, и кто-нибудь что-нибудь для себя находит. Такой, в общем, обычный, ординарный путь к мультфильму. И еще один есть. Это когда где-нибудь, когда-нибудь, в какой-нибудь счастливой точке пересекаются два человека. Сценарист и режиссер. Может быть, даже за бутылкой вина, или — что они теперь пьют? «Буратино»? И глядишь, режиссер что-нибудь такое скажет сценаристу, а сценарист ему ответит, они начнут перебрасываться друг с другом, а к утру, может быть, и родится какая-нибудь идея. Это путь более живой, и такое вот случайное пересечение может принести гораздо большие плоды, потому что, в конце концов, каждый нормальный режиссер... Нет! Вернее, каждый НЕнормальный режиссер, он имеет внутри какие-то идеи, которые сам не может оформить. Записать словом. Это очень сложно: записать метафору, заключить ее в некие скобки, в какие-то слова...

Перевести неясный, абстрактный гул в изображение... Это тоже непросто, даже если рисуешь. Я это знаю, потому что сам рисую. Во всяком случае, в той степени, какая требуется, чтобы зафиксировать для себя будущее действие. Но вот как из этих черточек потом проявляются какие-то элементы?..

У меня мало фильмов — всего четыре. Можно попробовать вспомнить о каждом... Я думаю иногда: сейчас мы сколько уже лет — с огромными перерывами — делаем «Шинель», и совершенно непонятно, сколько еще будем делать, если вообще будет возможность продолжить фильм. Предыдущий фильм «Сказка сказок» — это 1979 год — снимался полтора года. «Ежик в тумане» — 1975-й — появился за четыре года до «Сказки сказок». «Цапля и Журавль» — 1974-й, «Лиса и Заяц» — 1973-й. Перерывы между фильмами все больше, делать каждый фильм все труднее. И не потому, что разучиваешься, а потому, наверное, что возникают совсем другие задачи и другие миры входят в кинематограф, а соответственно и в меня, как режиссера. Ну, и отсюда все сложности.

«А как же опыт?» — скажут иные. Опыт опасен. Своим благополучием опыт перекрывает стремление к истине. Поэтому начинать легче. Опыт же мешает, и ты по наивности не знаешь, что выбранный путь забетонирован предыдущим опытом творческих магнатов и, по их убеждению, бесплоден.

Сначала все было как будто совсем легко. Первый фильм. Русская сказка. Народная. В конце концов, ведь у нас часто делают сказки, а русские сказки так хороши и столько в них всего вошло, и так все отобрано временем. И так они просты... Помню, я сам и предложил: «Давайте будем делать «Лису и Зайца»! Предложил, а потом испугался, но испугался, когда дело уже было сделано, и с оператором договорились, и пора было снимать. А испугался именно потому, что вроде бы все так просто. Ведь на самом деле не о жилищной же проблеме сказка. Главная ее тема: у страха глаза велики. Но меня интересовала проблема оскорбленного невинного существа, изменение его жизненной философии. И теперь, когда я делаю «Шинель», Акакий Акакиевич нередко заставляет вспомнить первый фильм «Лиса и Заяц». А тогда... Нет, и тогда фильм задумывался... как психологическая драма, наверное, так лучше сказать. И начинали мы его делать как психологическую драму. Но случилось, что в то

время у итальянского телевидения возникла идея: сделать цикл фильмов по сказкам народов Европы. В результате в разных странах было нарисовано и снято около полусотни фильмов. Идея оказалась весьма благодатной — итальянцы, собрав этот цикл, потом торговали им довольно успешно. Удивительно, что нам такие идеи не приходят в голову — не деловые мы люди. Но не об этом разговор.

Так вот, мы делали фильм «Лиса и Заяц», совершенно не думая о том, что он может войти в какой-то цикл. А его туда включили, в общем, автоматически. И оказалось — нужна иная стилистика. Появилось требование: фильм должен носить открыто фольклорный характер. Изображение пришлось подчинить этой задаче. Мы взяли в качестве основы народную живопись на прялках. Но ведь от себя не уйдешь — момент той, задуманной ранее, психологической драмы все равно остался. Остался потому, что просто перенести народную сказку на экран — дело абсолютно безнадежное. Материал этот отформован за века, и ничего туда не вложишь и ничего оттуда не извлечешь, если строго идти по пути самой сказки. Если не найдешь что-то, что пересекается именно с твоей душой. Вот об этой самой болевой точке, которая совпала с твоей собственной, уже можно делать фильм.

Конечно, все это я говорю не потому, что допускаю насильственное отношение к фольклору. Ни в коем случае! Просто нужно, мне кажется, искать этот момент «пересечения». И не делать попытки говорить за народ, от имени народа и так далее. А говорить только от своего имени. Если говоришь искренне, то у кого-то это обязательно найдет отклик.

Каждый человек не просто сам по себе существует, он впитывает в себя определенный слой культуры. Выбор культуры уже характеризует человека. Вот и здесь, по-моему, то же самое. Выбор материала, который формирует меня как человека... И не только материала — я имею в виду вообще мир. Ведь мы же почему-то выбираем себе друзей именно этих, а не других. Не выбираем — они становятся друзьями, и никто не объяснит, почему. И не надо. Иначе — это не дружба, а номенклатурные отношения.

Когда делаешь фильм, всякие попытки скрыть себя — дело бесполезное. Об этом в стихах сказал еще Уитмен. И не случайно же происходит такая перекличка: между таким поэтом, как Григор Нарекаци, который жил почти тысячелетие назад, и Уолтом Уитменом, поэтом XIX века. Нарекаци писал: «И книга эта — вместо тела, и слово это — вместо души моей...» А Уитмен: «Нет, это не книга, Камерадо, тронь ее, и тронешь человека». Вот и хочется, чтобы кинематограф был на таком уровне. Ведь чем более он будет личностным, тем более он станет общественным. Так ведь выходит, что художник раньше замечает проблемы в обществе. И когда он о них, об этих проблемах, говорит, он же первый за это и получает, как говорится, ему вклеивают за это... Но если это искренний художник, он все равно иначе не может. Он говорит от себя. Потому что прежде всего есть желание высказать то, что в тебе накопилось. И только когда это желание становится совершенно неуемным, тогда что-то и получается.

Иногда задают вопрос: «Как вы себе представляете будущего зрителя своих фильмов?» Вопрос, для кого делается фильм, сопрягается с другим: «Что такое искусство кинематографа?»

Что оно?

Фабрика грез?

Тайная надежда на перемену собственной участи?

Парк культуры и отдыха? (Кстати, кто же соединил культуру и отдых?)

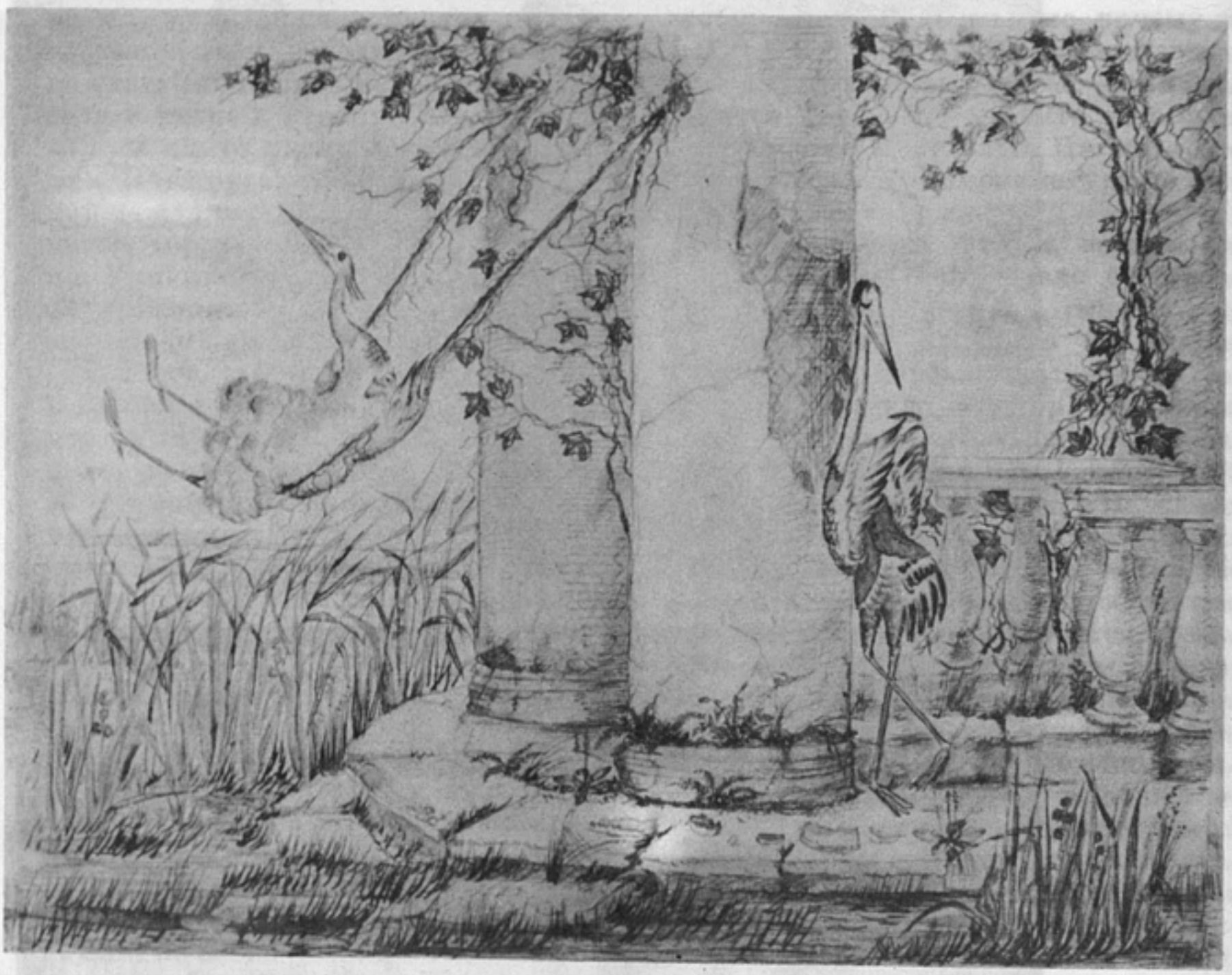
Монте-Карло на всю страну?

Или, может быть,— лотерея? Сладкое ожидание счастливого билетика? Желание почувствовать себя героем (хотя бы в кинозале)? Компенсация социальной задавленности?

Эскизы к фильму «Лиса и Заяц». Художник Ф. Ярбусова

Или же — устремленность к смыслу жизни? Когда фильм становится средством, приближающим тебя к безжалостности и правдивости жизни и к медленному постижению истины и идеала.

Алтарь для молящихся не конечная цель молитвы, а все же средство, при помощи которого человек приближается к тайне, которую созерцает внутренним взором за пределами изображенных событий. Иконы, вобравшие в себя страсти бытия, неторопливо открывают внеземной идеал. Устремленность к идеалу располагает атомы души в гармоническом порядке. И эту душу человек являет миру через поступки, быть может, самые прозаические. В них нет ничего героического. Они лишены интриги,



Эскиз к фильму «Цапля и Журавль»
Художник Ф. Ярбусова

аффектации. Но они отражают общее понимание смысла бытия.

В этом принципиальная разница между «лотерейным билетиком» — призрачным обманом, в который погружают зрителя услужливые кинематографисты, и мучительным осознанием в себе смысла жизни.

«Фабрика грез» обворовывает нас, видит идеал не в нашей связи с другими, а в том, что мы можем получить в качестве отдельного удовлетворения нашей отдельной потребности. Отсюда покорная, привычная вера в обещанное счастье, и если его нет, то капризная душа заменит его жестокостью и завистью. Стремление к «лотерейному билетику» делает человека азартным и злобным, короткое забвение в «грезах» с новой силой открывает прозаичность собственного существования, социальной задавленности, несвободы. Эта «фабрика» отбирает у нас последние возможности отличить ценности подлинные от мнимых.

Какой изнурительный путь должен пройти человек, чтобы понять простые истины: никому не завидовать, не связывать счастье ни со славой, ни с наслаждением властью, а только с собственной душой, ее единенностью с миром. Кинематограф — часть общих метафорических образных средств, возвращающих человека к мучительным вопросам, к собственному суду. «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой».

Так на кого же должен ориентироваться режиссер? На мнение большинства или на небольшое меньшинство, искушенное «морфологией» искусства?

Ни на тех, ни на других.

Идеально, когда назревающие проблемы видят другие, но не могут выразить их так, как это можешь сделать ты. Чаще всего художник видит их раньше других, видит разрыв между идеалом и бытием.

Другая часть зрителей (меньшинство), изощрившая свое сознание мгновенностью и легкостью прочтения художественного текста, чаще всего лишена простодушия восприятия и тоже может ошибаться. Может быть, сказанное и покоробит кого-то, но прежде всего я делаю фильм для себя, и мне он нужен раньше других. И ориентируюсь прежде всего на свое восприятие. Весь вопрос в искренности замысла, в понимании смысла и нужности искусства.

Конечно, здесь есть и опасность: я-то сам уже больше двадцати лет живу в мультипликации, и мне может показаться, что все ясно, а другому вовсе не так. Но все же я считаю, что такой подход к работе позволяет приблизиться к тому абсолюту, который складывается у меня в сознании. Я понимаю, что это не самый объективный метод оценки того, будет ли фильм понимаем и принят зрителем, но другого, более объективного, не знаю.

Правда, когда что-то придумывается и когда начинается работа, я все время рассказываю знакомым о том, что делаю. И смотрю за их реакцией. В общем-то, это часто помогает мне понять, чем человек заинтересовался или, наоборот, где заскучал. И это я стараюсь учитывать, чтобы что-то поменять или пересмотреть какой-то кусок. Но все равно, если уверен в задуманном, то уже ничего не поменяю, пусть даже кому-то это и неинтересно. Только если я сам сомневаюсь и другие тоже говорят об этом — значит, действительно, тут заложена какая-то объективная ошибка. И еще... Я часто рассказываю какие-то идеи, какие-то эпизоды своим детям, смотрю, насколько живо они реагируют, включаются ли в игру, просят ли повторить.

Но что-то я очень далеко ушел от «Лисы и Зайца»... Фильм был сделан, вышел на экраны и прошел по ним. Практически незамеченным...

А мы стали делать другую сказ-

Фрагмент режиссерской раскадровки Ю. Норштейна к фильму «Цапля и Журавль»

ку — «Цапля и Журавль». Тут уже не было никакого заказа, никакого давления — ни формального, ни какого-нибудь иного. Делался этот фильм уже просто, так сказать, по велению сердца и души. Я давно очень люблю эту сказку с очаровательными иллюстрациями Конашевича. Сказку, которой не перестаешь восхищаться и не перестаешь удивляться ее изумительной тончайшей поэтике, настроению, чистому и ясному, как осенняя вода. Когда-то очень давно попалась она мне именно в таком виде — в обработке Даля. Помнится, я часто читал ее своим детям. А параллельно... Фильм ведь зарождается не с какого-то сюжета или даже туманной какой-то разработки. Он может возникнуть, скажем... Вот поэтическая строка... Которая стала для меня моей, и я уже воспринимаю это как свое состояние... Можно взять пушкинскую строку «Редеет облаков летучая гряда», и эта строка будет началом фильма. Или звук, просто какой-то звук... Начало фильма все же неизъяснимая тайна. И подлинное физиологическое ощущение кинокадра проявляется не в момент его конкретной изобразительной означенности где-то в тайниках сознания, а когда изображение слышится. Далекие металлические звенящие удары в осеннем воздухе насыщают воздух холодом и сыростью. Наверное, наш опыт вызывает в памяти стылый отрезок тяжелой рельсы, прикрученный проволокой к старой перекладине. Холод обретает тяжесть, становится осязаемым. Струйки воды, сбегающие по запотевшей поверхности металла, делают его еще холоднее. Звук создает внутри изображения невидимый, но чувственный центр.

Сумрак над морем.
Лишь крики диких уток
Смутно белеют.

Стихи, сочиненные Басё, когда он вместе с друзьями любовался зимним морем. Звук стал материален благодаря абсолютной зрительно-тональной точности. В этих строчках происходит непрерывный звуко-зрительный обмен. Звук напрямую выводит наше сознание к изображению, присоединяет к глазам «второе зрение» — слуховое. Классический пример киноконтрапункта в слове...

Потом он может где-нибудь обнаружиться в фильме — именно тот звук, который тебе пригрезился когда-то. Но это вовсе не значит, что этот звук и для другого режиссера мог бы явиться началом работы над фильмом. А «Цапля и Журавль» — для меня этот фильм начался именно со звука. Звука камыша. Или, как говорила одна маленькая девочка, «колыша». «Колыш»: камыш колышется — какой абсолютно достоверный образ. Каждый из нас бывал у реки, у озера и знает, слышал этот шум камыша. В нем есть что-то дикое, пугающее, такое настораживающее дрожание... И этот звук, он для меня буквально прошивал будущий фильм... Хотя — какой там фильм, я ведь и понятия не имел о нем, ничего конкретного. А потом все причудливым образом слилось. Знаете, как бывает: что-то слышится... Не видится, а слышится — затылком. Как будто некий экран существует (а он у каждого человека существует), и тем самым шестым чувством что-то угадываешь, а что — еще не осознаешь, еще не знаешь, как об этом сказать. Как у Уитмена: есть во мне что-то, не знаю, что, но знаю — это во мне... Это, наверное, и называется началом творческого процесса: когда ты еще не можешь осознать, но что-то уже существует. И трудно объяснить другому. Поэтому так важно, чтобы другой — человек, с которым ты работаешь, в первую очередь художник-постановщик, тебя понимал.

Помню по «Цапле и Журавлю» я так говорил Франческе[2]: «Представь себе: болото — с коричневой торфяной водой... Представь себе: болото, торчат какие-то палки камышей... И снег падает... Такой сухой октябрь-

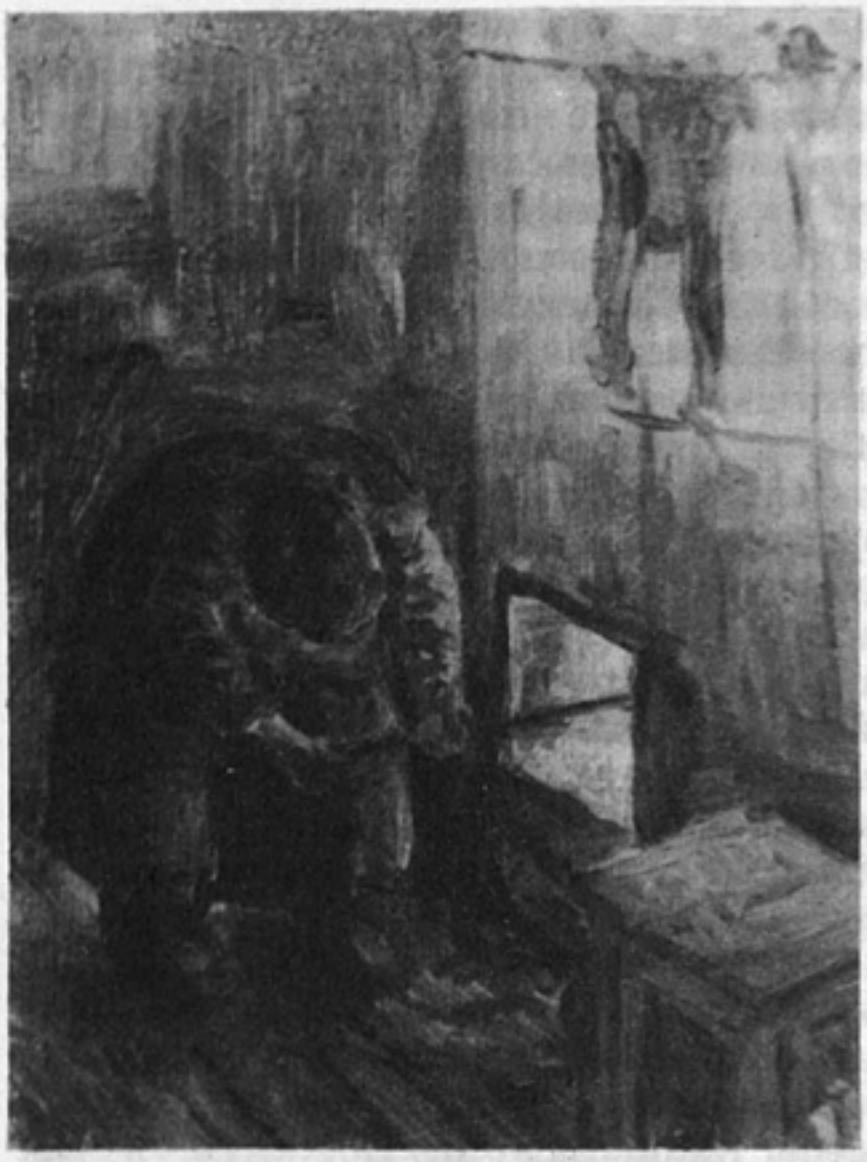
[2] Франческа Ярбусова — художник фильмов Ю. Норштейна.

ский снег... Белый-белый...» А потом я ей сказал: «Представь себе — это мог быть плакат к фильму: болото, а на кочки на эти, на эти палки камышей медленно опустилось и обвисло на них подвенечное платье... Оно белое... И под этим снегом секущим оно, набухая торфяной водой, так постепенно погружается в болото. И постепенно становится таким черно-темно-коричневым...» Потом эти мотивы — цветовые, тональные в изображение фильма вошли. Есть там белое: белые танцуют на зеленом фоне... Есть там эта темная вода: болотная, где ягоды плывут... Все, что когда-то думалось, говорилось в самом начале, так или иначе разливается по стволу и нервным кустам фильма. Значит то, что в тебе зрело когда-то, было правдиво. И важно только не упустить этот самый момент. Важно довериться ему искренне...

А «Ежик в тумане»... Опять примерно так же. Давно очень хотелось сделать историю, где был бы такой сухой осенний лист, такой царапающий землю. И вот однажды... «Все сказки начинаются с однажды»... Это было во время работы над «Цаплей и Журавлем», а я уже тогда думал о «Сказке сказок», хотя в то время фильм этот совсем не в том виде развивался, в каком он сейчас существует. Во время этой работы вдруг звонит мне какой-то человек и говорит по телефону: «Здравствуйте, я сказочник Сергей Козлов...» И заговорил таким басом, а у меня как-то сказочники не вязались с басом. Но Козлов оказался действительно сказочник — самый натуральный и очень живой, очень остроумный, легкий, а главное — верящий в успех, чего мне не хватает. Он сказал: «Я видел ваш фильм и хочу вам принести свои сказки». И принес. Сорок или пятьдесят. Не знаю, почему, но я выбрал сказку «Ежик в тумане». Она переделывалась для фильма основательно. Фильм получился совсем другой: многие события прежние, а философия иная... Фильм отличается даже и от режиссерского сценария, хотя до этого — и на «Лисе и Зайце», и на «Цапле и Журавле» — все достаточно было точно. На «Цапле и Журавле», по-моему, было просто полное совпадение снятых планов и планов монтажных, которые были в сценарии. В «Ежике» приходилось отсекать какие-то вещи, которые были в сценарии режиссерском. А литературный сценарий был вообще импрессионистический. Такое баловство... И опять все оказалось не так просто, как представлялось вначале. И тоже приходили какие-то элементы совсем из другого. Вот, например, жаркая пасть собаки. Она, как ни странно, попала в «Ежика» из фильма, который мне хотелось сделать в году, наверное, 68-м. Тогда вышла книжка чешского писателя Людвика Ашкенази — в ней рассказ о собаке — «Брут». В предполагаемом фильме должен быть эпизод, когда фашисты гонят колонну людей в полосатых одеждах и Брут бросается на одну из женщин. И вот над ней эта жаркая пасть. Дышащая. Другая маленькая темочка оттуда попала в «Сказку сказок». И выросла в эпизод «Вечность».

В «Сказке сказок» вообще сплелось очень многое. В аннотациях к этому фильму пишут: «Режиссер рассказал о целом поколении...» Нет, я не ставил себе такой задачи. Пожалуй, я так могу сказать: этот фильм — состояние моей души. Если говорить о проекции души в изображение, если вообще можно проецировать душу в изображение, то вот это вот для меня «Сказка сказок». Он жил во мне, этот фильм, задолго до того, как я вообще подумал о том, чтобы заняться режиссурой. У меня есть этюд, живописный этюд, сейчас уже не помню точно, какого года: когда заканчивал художественную школу или чуть позже, когда уже пришел на студию, но этот этюд — вороны на дереве под снегом — это «Сказка сказок». И другой этюд, совсем детский: бабушка Варя, Варвара Никитична Тимохина, наша соседка по дому в Марьиной роще,— это тоже «Сказка сказок». А началось не с этого. И даже не с колы-

бельной. Колыбельную потом, я помню, все ходил — пел. Не знаю почему. И когда, почему Волчок появился — не знаю. Хотя это персонаж из детства. Персонаж... Герой этот жил в моем детстве. Мне кажется, что в доме, из которого я уехал, он так и остался жить. И я даже не знаю, что с ним ста-



Живописный этюд Ю. Норштейна «Бабушка Варя»

ло, когда дом сломали. Потому что в каждом доме есть, должен быть свой домовой. Должен быть свой дух. Почему нежилой дом такой холодный? Почему в один дом, к одним людям приходишь и чувствуешь, что есть здесь дух, что этот дом пронизан, пропитан чувствами людей, живущих в нем, а в другой дом приходишь — хорошо отлакированный пол, книги, которые никогда не трогают руками и никому не дают читать, но которые нужны: они являются признаком культуры. Мебель, которая тут тоже чужая, даже палец ею заносить невозможно.

Но вначале ничего этого не было. Была скатерть. Большая, белая, закрывающая столы во дворе. Столы, вынесенные из коммуналок. Солнечное тепло, осеннее — бабьего лета... И — скатерть, которая накрыла все эти столы... Люди, которые сели за эти столы перед тем, как разъехаться из этого дома навсегда. В этой последней неторопливой встрече должны были появиться все, кого я знал,— и те, кого уже нет, тоже... И на перекрестье их разговора все и должно было вырасти. Вся история дома. А в сущности — история страны. Меня потом упрекали, что скатерть — из Тарковского. Да никогда в жизни! Я об этом тогда рассказывал своему приятелю Борису Савину — он теперь на телевидении работает. Недавно спросил его: «Помнишь?» Он говорит: «Помню. Но тогда я считал, что это просто бред, что это некуда воплощать, что ты просто бредишь и вообще, что ты пижон...» Это была идея игрового фильма. Я тогда меньше всего думал о мультипликации. Само это понятие от себя отбросил. Да и делалась-то «Сказка сказок» не как классический мультипликационный фильм: входили темы, которые, казалось бы, непонятно откуда взялись, уже во время самой съемки. Но раз они взялись откуда-то, значит, они во мне жили и просто проявились в некоем изображении. Хорошо, если бы так вообще можно было работать в мультипликации, но, к сожалению, такое счастье не всегда бывает.

Проявились... Вот младенец у груди, грудь так крупно... Это от моей тетки. Моей любимой тети Беллы. Она служила в авиаполку. Там же вышла замуж. Приехала в 45-м году с фронта, пузатая, родила ребенка. Ребенок через две недели умер от заражения крови. Мне было четыре года, но я все прекрасно помню. Помню, что у нее было много молока и она, почему-то ночью, сцеживалась. И помню, как я просыпался ночью. А ночи уже светлые, летние, и в этих сумерках звон молока... Свет и тепло материнской груди... Помню этот звук молока. И помню вкус его...

Помню, как хорошо было загребать

босыми ногами теплую пыль... И тополя в нашем дворе... Фильм «Сказка сказок» самый для меня дорогой, потому что он самый личный, потому что он исповедальный в очень большой степени. Но это вовсе не значит, что он — автобиографический. Хотя, конечно, и автобиографический — ровно в такой степени, в какой может быть фильм, скажем, о дереве. Ведь все мы идем по одной и той же улице, но все по-разному воспринимаем и деревья, и листву, и воздух. В зависимости от своего опыта — человеческого, художественного, нравственного... И поэтому у каждого из нас — свои деревья. Я очень люблю тополя, у нас в Марьиной роще тополя росли во дворе, и на этих тополях мы провели, в сущности, все детство. Почему-то тополя тогда так не пушили, как сейчас. Может быть, потому, что их не резали? Сейчас чем злее их режут, тем яростнее они лезут своими семенами в глаза, уши, рот, заваливают улицы пуховыми одеялами. Обратный эффект: вместо того чтобы очищать воздух от грязи, они засоряют его. А я люблю тополя. Люблю эти большие листья. И если бы я делал фильм о тополе, то все равно это был бы фильм о себе.

Фильм «Сказка сказок» дорог мне, потому что он связан с Марьиной рощей. Потому что я прожил в Марьиной роще почти 25 лет. Потому что оттуда уехал. Потому что нашего дома нет. А есть огромный шестнадцатиэтажный дом. И мост — тот, который в финале фильма,— теперь уже не тот мост. А я помню тот — замощенный булыжником... И как вечером в августе, когда шли дожди, пахла пыль, прибитая каплями... И как гремели покрышками синие автобусы, которые ходили тогда по Москве... И это все постепенно как-то связывалось... Это все постепенно собирается тогда, когда оглянешься и когда навсегда уходит тот мир, где ты жил. Двухэтажный старый дом... Двор... Ты вдруг начинаешь понимать, что на этом-то пространстве и прошла основная твоя жизнь. Оно казалось таким бесконечным... И когда мы с кинооператором Скидан-Босиным приехали снимать туда,— оказалось,это место чуть больше бумажного змея. А тогда казалось — какой нескончаемый мир!

Лев Толстой делил жизнь человека на два периода: от рождения до пяти лет и от пяти лет до смерти. От пяти до смерти — вся жизнь, от рождения до пяти «страшное расстояние» — так писал Толстой. Какую концентрацию имеет детство, и сколько чувств впитывает детство, и как развивается быстро в этот период человек! Ведь по отношению к прожитой жизни в эти пять лет каждая новая эмоция настолько нова, настолько непохожа на предыдущие, что должна жадно схватываться. Внимательным или невнимательным взглядом, внимательной или невнимательной душой,— все равно она схватывается, все равно она оседает в тебе. Этот период так важен в жизни человека. И так нежен.

Живописный этюд Ю. Норштейна «Вороны»

Поэтому фильм «Сказка сказок» — он и о детстве.

Фильм должен был называться «Придет серенький Волчок». Мне и до сих пор кажется, что это название более точное. Но, к сожалению, его отменили после первого же просмотра. Под таким непонятным для меня предлогом: якобы это название таит в себе некую угрозу. Нет, понять это невозможно... А название «Сказка сказок» — оно тоже нами не придумано. Так называются стихи Назыма Хикмета, которые я очень люблю. Эти стихи и стихи Пабло Неруды, многие, но особенно «Скатерть на всех», они тоже,— наверное, потому что постоянно жили во мне и живут — невольно вошли какой-то своей частью в фильм. Фильм, если его анализировать, весь, очевидно, строился на основе того, что я сам живу, что мне нравится, что я ненавижу, что я люблю, что я впитал в себя, что я пережил и что понял.

Почему в нем возникла вдруг тема войны? Я знал жен, сестер, родителей тех, кто не вернулся, знал тех, кто получал похоронки. Но не только поэтому. Тема войны возникла совершенно естественно. Ведь если война — только сама война против врага — это еще не полная защита своего отечества. У каждого воюющего было неверняка что-то личное, то личное, без которого не могло быть и общественного. У него был свой дом, который он защищал, у него были родные и близкие, которых он защищал. Война была одухотворена этим вот общим движением.

И дальше... Эренбург, по-моему, где-то писал, что солдаты ему говорили: они сильнее всего воспринимают пение птиц между разрывами снарядов. Наверное, потому что в эти мгновения острее всего ощущаешь столкновение войны и мира: оно совершенно очевидно, оно в звучании. И — как естественный противовес войне — в фильме возникла тема мира. Не просто мира, а вечного мира, вечности... Ведь, подумайте, так получается, что хоть и сорок с лишним лет уже прошло со дня окончания войны, мы все равно так и не знаем, что же это такое — жить в мире. Чтобы несколько поколений прожило в мире, думая не о войне, не о смерти,— думая о том, что есть жизнь, какой смысл они в нее вкладывают. Каким смыслом мы сами насытим свою жизнь — таким и будем жить. И в зависимости от охоты к этому смыслу будет возрастать или, наоборот, снижаться наша духовная культура. Это — с одной стороны, а с другой — мотив вечной жизни. Наверное, это не тот покой, о котором говорит Воланд. Для меня это — ощущение неизбывности, постоянности жизни. Каждый из нас может вспомнить моменты, когда он чувствовал абсолютную гармонию с миром. Они редки, такие мгновения, да они и не могут быть постоянны, но они и дают нам силы жить. У каждого они свои... И они могут показаться неожиданными и даже странными другому, показаться вроде бы совсем не относящимися к понятию духовности. Такие простые моменты... Но без них жизнь невозможна. Такие, как... Как приглашение к столу — разделить трапезу... Как путник, идущий по дороге... Как детская тайна... Как чистый лист бумаги на столе у поэта... Дерево на земле... Это простые ценности, очень будничные. Сами по себе они вроде бы не содержат никакой интриги — они, повторю, слишком просты для этого. Именно мимо них человек часто проходит, не замечая. И только потом когда-нибудь, часто даже на краю гибели вдруг понимает, какие же ценности в жизни истинные. В мотиве Вечности мне хотелось сделать это... что должно быть в душе...

Ну, вот, значит, были все эти элементы, были стихи, были какие-то рисунки-почеркушки. Со всем этим пришел я к Петрушевской, и мы попытались все это чем-то соединить. А никак не соединялось. Хотя для себя я абсолютно определенно понимал, что должно соединиться. Раз эти элементы одновременно во мне живут, значит, что-то их объединяет. Какой-

то нерв. Иначе просто быть не может.

Как, на какой стадии, где они объединились, как все это скомпоновалось,— не знаю, не могу вспомнить... Хотя была заявка. Написала ее Петрушевская. Хорошая заявка — в ней, в общем, было все... Такой сгусток образный. Потом был написан сценарий. В сценарии надо разрабатывать действия в какой-то определенной последовательности. Здесь, очевидно, проверяется степень драматургичности, но при этом, по-моему, пропадает самое главное: мгновенность поэзии, мгновенность воздействия. Мне кажется, что хороший сценарий может уместиться на полутора страничках. Режиссеру этого достаточно. Как говорили древние: умному — достаточно. Но все равно надо было писать сценарий. Это момент такой — принудительный. Нужен он для Госкино, для производства, а нам — нет.

Для меня вообще не имеет значения записанный в слове сценарий. Литературный. Режиссерский — его нужно писать, чтобы забыть потом и никогда не заглядывать в него. А писать нужно, потому что в процессе написания ты даешь себе возможность что-то зафиксировать в сознании. Но кинообраз не определишь словом. Для меня гораздо важнее пространство раскадровки. Раскадровку мы читаем партитурно — мгновенно. Сценарий партитурно не прочтешь. Мне кажется, кинофильм должен непрерывно изменяться, развиваться. А возможность развиваться может дать только такой сценарий, который... Как японские хокку. Фильм растет сам из себя на съемочной площадке. И в это время я никогда не заглядываю ни в литературный, ни в режиссерский сценарий. Зачем? Если я в памяти себе ничего не зафиксировал, то чего ж мне туда заглядывать? Чтобы увидеть еще раз этот обожженный уже однажды кирпич: записанные словами монтажные планы? Они неподвижны! А раскадровку, ее делаешь не только в начале — ее делаешь каждый день, это живо. И все-таки иногда из одной какой-то детали, какого-нибудь действия, не предусмотренного даже в подробнейшей, строжайшей раскадровке, уже во время съемки вырастает целая сцена, целый эпизод. А иногда все решает даже не деталь, не действие, а — пауза...

Вот в длинной светлой сцене «Сказки сказок» панорама вначале была — 17 метров. В сущности в сцене ничего не происходит. Что там?.. Идет путник, садится за стол... Через веревочку прыгают... Кошка на рыбу смотрит... Сняли, посмотрели — нет, не то. Переделали. Получился эпизод — 71 метр! Снято это все одним куском. Для игрового-то кино метраж немалый, а для мультипликации просто гигантский. Практически пересняли все то же самое, все те же действия, но в большем пространстве. Казалось бы, физически ничего не изменилось. Но только когда это было сделано, я был удовлетворен — там поселилось то, что мне хотелось самому видеть. Сложился мир, в котором бы мне самому хотелось... душой успокоиться...

Сама замедленность действия, когда повисают паузы, имела, как выяснилось, решающее значение. Стихи такие есть о соловье у Владимира Соколова: «Как удивительно в паузах воздух поет за него...» Феномен, непонятный даже для меня самого. Предусмотреть это заранее — в замысле, в сценарии — было абсолютно невозможно. И мне кажется, это естественно. Мне кажется, если снимается сцена,то и режиссер, и оператор не могут совершенно твердо знать, что будет там за углом. Для меня съемка сцены — это как идешь по кривой улице и не знаешь, что за поворотом. Может быть, убийца с ножом, а может, оттуда брызнет свет какой-то яркий...

Вот так — в каждой сцене. Да и в фильме в целом. Поэтому, когда спрашивают: «На что уходит больше времени — на техническое исполнение или на поиски философской концепции?» — сам этот вопрос, мне кажется, в корне неверен. Мне кажется, не должен человек придумывать

философскую концепцию, а потом себя, свой фильм к этой концепции подтягивать. А если так бывает, то это — самое ужасное, это может кончиться трагически. Ты придумал эту самую концепцию, подтягиваешься к ней, а по мере подтягивания понимаешь, что она — ложная! Нет, речь может идти только о непосредственности чувств. Все зависит от искренности. Искренние, непосредственные чувства никогда тебя не подведут, они в любое время, всегда будут современными. И ты не окажешься с ними на ложной позиции. Надо просто чуть неровно дышать, когда делаешь фильм, и все...

Мне очень повезло; я делал только те фильмы, которые хотел делать. И все-таки, когда я смотрю... Да что фильмы! Когда материал рабочий смотрю... Я почти никогда не бываю доволен тем, что получается. Всегда кажется: не то, не так, не выходит. Потом, постепенно, недели две пройдет — привыкаешь: да нет, вроде бы ничего. Начинаешь замечать, что-то там есть и приличное. Но все равно это, как правило, далеко от идеала, далеко от представления, как должно быть. Но, может быть, если бы было всегда и во всем абсолютное совпадение с идеалом, так и жизни бы никакой не было? Может быть, жизнь и существует на этом вот неравновесии? Но пусть, даже когда проходит время, ты видишь в фильме очень немного сцен, про которые можешь с убежденностью сказать: «Это то, что было задумано»,— все равно, я бы не хотел менять сделанное. Я не стал бы переснимать, даже если что-то не получилось. В конце концов, сделанное сделано, и оно должно уйти и освободить место для других работ. Да и невозможно, наверное, переделать. Это все равно, что вернуться к тому состоянию души. Как сказал Хикмет: «Не возвращался туда, где родился,— возвращаться не люблю...». А с каждым фильмом и рождаешься, и помираешь — все заново происходит.

Иллюзион

«Элисо», СССР (1928)

«Элисо».
Важиа — К. Каралашвили

...А в финале, с птичьего полета, чтобы не было видно лиц, чтобы видны были только горы, только тропы, только сакли да дым над сгоревшим аулом, только бесконечная череда телег, арб, баранов, лошадей, всадников, пеших, будет идти и идти, скрываясь за перевалом, бесконечный человеческий поток, народ, уходящий в изгнание, лишенный отчей земли, лишенный веры в то, что когда-нибудь наступит будущее...

И в страшном сне, наверное, не приш-

«Элисо»

Сценарий *С. Третьякова, Н. Шенгелая*. Постановка *Н. Шенгелая*. Оператор *В. Кереселидзе*. Художник *Д. Шеварнадзе*. В ролях: *А. Имедашвили, К. Каралашвили, К. Андроникашвили, И. Мампория, Ц. Цуцунава*. Госкинопром Грузии.

ло бы Третьякову и Шенгелая, что они снимают свою картину не только о проклятом, ставшем преданием прошлом, но и об этом проклятом будущем. В самом деле, прошло уже больше полувека со дня описываемых событий (фильм датирует их с точностью — 17 мая 1861 года), казалось бы, все это осталось там, «за горами времени», но впереди — всего через шестнадцать лет (если бы Третьяков и Шенгелая не погибли, каждый трагически, они могли бы стать свидетелями новых событий) — тех же самых чеченцев ждала еще более страшная участь, еще более дальний поход, еще более страшная жизнь. Или смерть.

Есть что-то мистическое в этом прозрении людей двадцатых годов, в этой необъяснимой решительности, с которой они отказываются от сентиментальной любовной истории, лежавшей в основе хрестоматийной новеллы Александра Казбеги, чтобы извлечь на свет божий нечто в ту пору

еще искусству, казалось бы, совсем не интересное. Механизм провокации, механизм малого геноцида, за которым видится уже — пусть нам, сегодняшним — механизм геноцида тотального.

И дело не в том, что сегодня, отравленные новыми знаниями и старой памятью, мы усматриваем в давних фильмах и книгах отнюдь не то, что вкладывали в них авторы; дело в том, что и картины, и романы сами поворачиваются к нам той потаенной стороной, которая аккумулировала в себе за годы, минувшие с того дня, когда они увидели свет, и предчувствия, и интуицию, и ясновидение.

Третьяков и Шенгелая отказываются не только от лирической линии, но и от проблематики, которую Казбеги, видимо, считал самой важной, самой существенной, самой сюжетотворящей: от проблематики межнациональных, междоусобных свар и склок, ведущих отсчет с незапамятных времен, от религиозного фанатизма, не знающего здравого смысла, поджигаемого с необыкновенной легкостью каждым, кто пожелает вбить клин между соседями. У Казбеги любовь мусульманки Элисо и христианина Важиа не имела будущего, и не случайно герои новеллы вместе с отцом Элисо, старшиной Астамаром, единственным, кто позволил себе возвыситься над законом нетерпимости, погибнут в финале. В фильме Шенгелая они останутся жить — в ожидании будущего, которое тогда, в двадцать восьмом, когда снимался фильм, казалось, не может быть ни в чем похожим на прошлое.

Правда, если быть точным, надо сказать, что и трогательная любовная история, и трагедия межнациональной розни — все это в «Элисо» есть, однако где-то глубоко внутри и лишь время от времени как бы просвечивает сквозь коллективную драму народа, разыгравшуюся на авансцене событий и ни в чем не зависящую от того, успеет ли Важиа принести чеченцам генеральский рескрипт, отменяющий выселение, успеет ли Элисо поджечь оставленный аул, чтобы он не достался казакам, которые придут его заселять... Внесюжетная история, не случайно столь тщательно и непривычно для игрового кино тех лет запечатленная в документах, уже вынесла свой приговор, уже решила судьбу чеченцев, уже вычеркнула их из имперского регистра лукавой и краткой телеграммой никому не известного российского сановника.

Говоря иначе, лирическая история Элисо и Важиа теряет свой сюжетный характер, она лишь поддерживает подлинный сюжет, придавая ему то человеческое измерение, без которого у зрителя — и шесть десятилетий назад, и ныне — не возникало бы чувства сопричастности, сочувствия обездоленным, обманутым героям, живым, конкретным людям, а не движущимся иллюстрациям не вызывающего сомнений тезиса об империалистической политике царской России на окраинах «тюрьмы народов».

Точно так же важен мотив национальной розни — как детонатор интриги, ибо коварство и подлость завистливой Зазубики, мечтающей столкнуть с поста старшины Астамара, чтобы посадить на это место своего супруга Сейдулу, питается отнюдь не ненавистью к христианину-хевсуру, посмевшему полюбить чеченку-мусульманку. Да и весь аул, надо признать, относится к молодым людям с не слишком правдоподобным для второй половины минувшего столетия интернационализмом и веротерпимостью. Так что драматический финал картины, в котором Астамар выносит любви молодых героев свой приговор,— Важиа будет вечно чужим среди чеченцев, ибо Элисо отказывается уйти с любимым, чтобы остаться со своим народом в его горестной судьбе,— лишь инерция литературного первоисточника, лишь стремление сохранить ему верность, даже если это противоречит кардинально переосмысленной материи классической прозы.

Скажу больше: даже тогда, когда авторам неймется оставить влюбленных наедине друг с другом, просто по-человечески взглянуть на их улыбки, касания, жесты, какая-то неумолимая сила непременно вмешается в сюжет, отвлечет внимание героев, непременно вторгнет их в историческое, всеобщее, неумолимое. Впрочем, это относится не только к сценам лирическим — достаточно вспомнить, как аскетична пластика «Элисо» в плане этнографическом, антропологическом, как мало привлекают авторов обряды, обычаи, реквизит, антураж. Ну, добро бы одного Шенгелая — он родом отсюда, его не удивишь (хотя можно предположить, что быт чеченский и быт хевсурский были для городского грузина экзотичны), но Третьяков... Вспомним, как любознательна была драматургия в двух других его «грузинских» фильмах — «Хабарде» Михаила Чиаурели и «Соли Сванетии» Михаила Калатозова. Неужели одной только поле-

микой с дурным ориентализмом, с ложной экзотикой, царившими тогда в Госкинпроме Грузии, можно объяснить это вызывающее небрежение тем, что составляет материальную субстанцию жизни народа? Быть может, только в самых первых эпизодах, когда всем аулом строят дом для бедной вдовы, на экране возникает подробный, неторопливый праздник родового, племенного труда (кстати сказать, не случайно ли, что никто из множества писавших об «Элисо» так подробно, что сегодня не найти в фильме ни одного забытого кадра, и слова не сказал об этом эпизоде, будто его и не было вовсе?). Однако и здесь эта этнографическая въедливость, эта любознательность камеры, оказывается, носят характер чисто инструментальный, служебный, оттеняя своей идиллической бесконфликтностью опасность, нависшую над аулом. Нависшую в самом прямом, самом буквальном смысле — вот они, на перевале, над саклями, лихие наездники-казаки, которые вскоре изгонят отсюда чеченцев, чтобы поселиться здесь на всем готовом, навсегда... И все, и более ничего, словно сюжет фильма разворачивается на арене судьбы, в условных сценических декорациях, которые должны не мешать действию, не отвлекать внимание от происходящего... И оказывается, что аскетизм пластики, идейная оголенность, строгость драматических линий, странная любовь к документам — все это вместе и составляет подлинный сюжет картины, ее обостренную, неприкрытую тезисность. Ибо Третьякова и Шенгелая интересовало другое — имперская политика российского царизма, жестокая и прямолинейная, равнодушная и коварная, как всякая колониальная политика, ставящая перед собой одну-единственную и всегда ту же самую цель — захват, агрессия, колонизация. Любыми путями, любыми средствами, любыми методами.

Тогда, шестьдесят лет назад, это еще можно было показать на экране. Несколькими годами позже уже невозможно. И кто знает, не потому ли торопило что-то невнятное и неясное авторов картины, не потому ли уводило их в сторону от старого, доброго Александра Казбеги, чтобы успеть сказать, чтобы успеть задуматься над тем, что происходило здесь на Кавказе шестьдесят семь лет назад? Чтобы предостеречь тех, кто будет жить после (Третьяков был арестован и погиб в тридцать девятом, Шенгелая разбился в сорок третьем), о том, что прошлое с каждым годом все ближе, все неумолимее...

Раньше мы знали такое только за литературой, за театром, обнаруживающими поразительную способность открывать в давно известном нечто прояснившееся только для нас, только сегодня. Оказывается, это возможно и в кинематографе, и фильм, намертво, навсегда запечатленный на пленке в непоколебимом облике, способен к такому преображению, будто это театральное представление, разыгрываемое каждый раз заново. И может быть, самые неожиданные открытия в истории нашего кино таятся не в фильмах-изгнанниках, не в фильмах-заключенных, снятых с забытых и дальних полок, но в фильмах с самой счастливой судьбой, многократно и, казалось бы, исчерпывающе описанных, очевидных, открытых...

Мирон Черненко

«Убийство герцога Гиза», Франция (1908)

«Убийство герцога Гиза»

В 1908 году в «Вестнике кинематографов в Санкт-Петербурге» была напечатана такая статья:

«Театр «Как в Париже».

Ввиду того, что на этой неделе во многих кинематографах в Петербурге будет демонстрироваться новая лента «Убийство герцога Гиза», фабулой для которой послужил известный исторический факт, считаем нелишним познакомить с ним публику.

«Убийство герцога Гиза» («L' assasinat du duc de Guise»)

Сценарий *Анри Лаведана*. Режиссеры *Шарль Ле Баржи, Кальметт*. В ролях: *Альбер Ламбер* (герцог Гиз), *Шарль Ле Баржи* (король Генрих III), *Берта Бови, Габриэль Робинн, Дьедонне*. Производство общества «Фильм д'ар».

Картина переносит зрителя в мрачную эпоху истории Франции, во времена борьбы католиков с протестантами или гугенотами. Герой драмы — герцог Генрих Гиз из дома лотарингских принцев, близкой родни царствующего дома Валуа. Гиз, еще в 1569 году прославившийся по всей Франции храброй защитой Пуатье от гугенотов, становится во главе католической партии во Франции, основав «священную лигу», и приобретает сильное влияние на все дела королевства. Народ любил его за храбрость, щедрость, и повсюду появление его встречалось с энтузиазмом. Королева-мать, Екатерина Медичи, опиралась на его влияние во всех делах ожесточенной борьбы своей с гугенотами и постоянно с помощью Гиза одерживала верх над бесхарактерными своими сыновьями — Карлом XI, а затем и Генрихом III. Подобная по-

пулярность не могла не вызвать зависти и неудовольствия со стороны короля. Генрих III долго скрывал свою вражду к непомерно сильному и влиятельному родственнику. Из боязни, что Гиз посягнет на его корону и что при любви к нему народа он может достигнуть желанной цели, король решился тайным убийством избавиться от герцога.

Есть предположение, что и королева-мать, коварная Екатерина Медичи, не была чужда этому убийству и сама навела сына на эту мысль.

Кинематограф в целом ряде великолепно разыгранных сцен показывает нам все подробности предательского убийства. Смелый и гордый Гиз, несмотря на мольбы жены, получившей предостережение о грозившей опасности, отправляется в замок Валуа по вызову короля. Там все уже приготовлено к убийству. Друзья Генриха III посвящены в заговор. Лишь только Гиз, уверенный, что король не посмеет его тронуть, один переступает порог передней королевской спальни, его окружают спрятанные за портьерами заговорщики, и он падает под ударами кинжалов»[1].

Шрифтовая афиша, напечатанная здесь же, дает к фильму примечание, с двух сторон выделенное указательными пальцами, торчащими из нарисованных манжет: «Картина совершенно прилична!» В первую очередь это замечание относится к кинотеатру, в котором демонстрировался «Герцог Гиз». Этот кинотеатр, один из первых на Невском проспекте, принадлежал Ф. Васильевой, дочери сибирского золотопромышленника. По неопубликованным воспоминаниям актера Н. Орлова, кинотеатр «Как в Париже» снаружи «был украшен гигантскими парижскими красочными плакатами, вход украшали цветы — летом и елки — зимой. По роскошному ковру публика попадала в изящное фойе. В этом же кинотеатре после 12 часов устраивались сеансы «парижского жанра» (то есть откровенно порнографических картин.— *Ю. Ц.*). Сеансы эти устраивались бесплатно для очень избранных «от начальства» (полицмейстеров, приставов и каких-то штатских с очень шикарными и приличными дамами)»[2]. По другим воспоминаниям, написанным старейшим русским киноинженером Б. Дюшеном, кинотеатр Васильевой был фактически домом для свиданий[3].

Репутация кинотеатра как в фокусе сосредоточивала в себе привкус чего-то тайного и запретного, которым в глазах горожанина 1900-х годов обладал кинематограф вообще — в каком бы городе и в какой бы аудитории он ни демонстрировался. Кинематограф до «Герцога Гиза» был зрелищем полярных жанров — «парижского» в своем ночном варианте и «балаганного» — днем. Дневная публика состояла преимущественно из детей. Прийти в кино днем взрослому человеку было немного зазорно.

Неприличным считалось и играть в кинофильмах, а тем более писать для кинематографа. Фильм окутывала пелена анонимности. Когда критик хотел похвалить или обругать фильм, ему приходилось говорить о каких-то «фабрикантах картины», имея в виду и тех, кто ее придумал, и тех, кто в ней выступил. Слово «актер» или «автор» в применении к кинематографу не употреблялось.

«Убийство герцога Гиза» было задумано в существовавшей установке восприятия как переворот. Мало того что оригинальный сценарий для этой постановки был заказан знаменитому драматургу, члену Французской академии Анри Лаведану, он к тому же согласился поставить свое имя в анонсе. То же можно сказать об известных актерах «Комеди Франсэз» Ле Баржи, Ламбере-младшем, Робинн. Но самым смелым ходом инициаторов постановки можно считать специальную партитуру, заказанную знаменитому Камилю Сен-Сансу. Сен-Санс написал музыку для оркестра с увертюрой и названиями эпизодов. Словом, был создан фильм, означавший рождение нового жанра — «серьезного» кино.

Прежде всего зрителей потрясла драматургически продуманная актерская игра. Вот рецензия театрального еженедельника «Нью-Йорк дрэмэтик миррор» (февраль 1909 года): «Находясь в доме маркизы де Нуармонтье (Г. Робинн), герцог Гиз получает предупреждение о том, что король Генрих задумал против него недоброе. Герцог в ответ на это смеется и говорит маркизе, что король не посмеет. В картине ответ показан так: герцог пишет на клочке бумаги слова «он не посмеет» и вручает записку маркизе. Это

[1] «Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге», 1908, № 3, с. 8—10.

[2] Орлов Н. Первые киносъемки в России. Фонд Центрального музея кино (ЦМК).

[3] Дюшен Б. Беглые воспоминания. Фонд ЦМК.

единственная во всем фильме несуразность. Устное слово было бы правильнее дать отдельной надписью, или же содержание сказанного следовало показать поведением герцога, чтобы слова сами возникали в нашем воображении. Не вняв предостережению, герцог идет на заседание совета. Далее мы видим, как король Генрих тщательно готовится к убийству в окружении доверенных людей. Он велит им присягнуть на кресте, проверяет состояние их шпаг, но решает, что кинжалы для такого дела подходят лучше. Затем он скрывается за портьерами, а одного из сообщников посылает за герцогом. Герцог, не слушая отговаривающих его друзей, оставляет зал совета. Он проходит мимо того места, где прячется король, и попадает в самый центр группы заговорщиков. Не найдя глазами короля, он подходит к его приближенным. Как только он поворачивается к ним спиной, они кидаются вперед, готовясь ударить, но вот он снова обернулся, и угрожающие жесты сменяются раболепными... Как только герцог пытается гордо удалиться, они бросаются на него со спины. Так он оказывается неподалеку от того места, где скрывается король, и падает, пронзенный кинжалами и шпагами убийц. Тут король отваживается выйти из своего укрытия. Он собственноручно приподнимает герцогу веко и вдруг отшатывается: ему почудилось, что герцог жив, но его убеждают, что это не так, и король приходит в себя от шока. Обыскав тело, они находят письмо, доказывающее, что герцог поддерживал Испанию в ее войне против Франции, и тогда король грубо пинает голову своей жертвы. У герцога отрезают пучок волос, король кладет волосы между страницами книги и, отпустив сообщников, опускается на колени и благочестиво молится. Как ни страшна картина, она такого высокого качества, что мы забываем обо всем, кроме художественных достоинств»[4].

Откуда такая четкость психологических деталей, удержавшихся в сознании критика,— при том, что фильм длится всего 20 минут и все действие развертывается на общем плане? Дело в том, что создатели фильма (и, шире, создатели нового стиля «Фильм д'ар») стремились реформировать игру актера в кино. В прежних фильмах французской школы господствовал стиль игры, позаимствованный у пантомимы. Классический жест мима — это широкий жест всей рукой и летящие, как в балете, плавные движения. «Герцог Гиз» привнес в кино иную манеру, более сдержанную и более подробную. Это актерский стиль, полагающийся не на непрерывное движение, а на его остановки. Как раз на такие паузы выпадали самые запоминающиеся места действия. При этом остановки не выглядели искусственным позированием, напротив, актер делал мгновенную паузу на мельчайших деталях, которые при другой манере игры, конечно же, ускользали. Американский критик заметил, что король проверяет, в порядке ли у заговорщиков шпаги. Французский рецензент Бриссон пишет об этом моменте более подробно: «Король вооружил убийц, расставил их по пути жертвы и, переходя от одного к другому, «натравливает, улыбается, одобряет, проверяет их шпаги, пробуя их остроту кончиком пальца»[5]. Только отточенная до предела игра могла так заострить взгляд зрителя, чтобы тот без помощи крупных планов отметил такую тонкую деталь. Именно благодаря новому «пунктирному» стилю русские рецензенты сравнивали игру Ле Баржи в роли Генриха III с Москвиным в «Царе Федоре Иоанновиче».

И еще одна особенность «Убийства герцога Гиза», подхваченная операторами исторических картин, в частности операторами «Патэ», работавшими в России и снимавшими сцены из истории русского двора. Прежние операторы ставили камеру на уровне глаз, и актеры оказывались как бы одного роста со зрителями. Авторы «Герцога Гиза» опустили аппарат ниже — на уровень пояса. Это способствовало двойственному эффекту — с одной стороны, кинематографисты «Фильм д'ар» отходили от традиции, идущей от Люмьера: точка зрения снизу напоминала взгляд зрителя, сидящего в первых рядах театра. Такая косвенная апелляция к театру облагораживала зрелище, делала его менее кинематографичным, то есть в каком-то смысле менее вульгарным. Но вместе с тем сам прием имитации театрального ракурса был по своей сути приемом чисто кинематографическим и способствовал дополнительному эффекту — фигуры актеров на глазах приобретали монументальность.

Юрий Цивьян

[4] См.: Pratt G. Spellbound in Darkness. New York, 1973, p. 114.

[5] Цит. по кн.: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 1. М., 1958, с. 510.

□ □ □ памяти товарища □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

П. П. Кадочников

Не стало Павла Кадочникова. Ушел из жизни еще один корифей старого кино, кино, как к нему ни относись, удивительного, на котором мы воспитывались, которое столько значило в нашей жизни. Трудно даже вообразить, что творилось на его похоронах на «Ленфильме»! Был перекрыт Кировский проспект, остановлено движение, тысячи людей, среди них было немало и молодых, все шли и шли к нему — шли к своему герою. Редко кто удостаивается такого последнего признания в любви, столь всенародного прощания. Нет, он не был «звездой», не знал той всепожирающей популярности, как иные артисты, которым зрители проходу не дают. И прощались с ним не просто как с популярным артистом, любимцем публики, прощались с эпохой, которая за ним стояла.

Если вдуматься в его на первый взгляд благополучную судьбу — Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, не страдавший от недостатка правительственных наград,— то за всем внешним блеском проглянет глубокая драма. Кадочников был талантливейший артист перевоплощения, замечательный эксцентрик, который эту сторону своего дарования так и не смог до конца реализовать. Драматический парадокс всей его актерской судьбы состоял в том, что любой штрих, блестяще обнаруженный им в создаваемом образе, тут же начинал нещадно эксплуатироваться.

Его открыли для экрана Юткевич и Эйзенштейн. У Мастера он сыграл одновременно целых три роли, сыграл чудесно, филиг-

ранно, поразительно, обнаружив замечательно зрелое актерское мастерство, крепкие профессиональные мускулы, дарование черкасовского полета, которое, конечно же, следовало развивать и обогащать. Но, может быть, из-за беды, которая приключилась с «Иваном Грозным», а может, из-за чего-то более общего эта острая характерность, клоунадность (один из высочайших показателей актерского мастерства) Кадочникову больше практически не понадобились — конец 1940-х годов прочно перевел его на рельсы социального положительного героя. Начал Барнет в «Подвиге разведчика», подхватили режиссеры гораздо более слабые. Из одной принципиальной удачи возникла череда полуудач, большая творческая натура застыла, обслуживая однозначное амплуа. Буксовала эпоха, буксовало искусство, а вместе с ними — и артист, своей судьбой зеркально отразивший траекторию времени.

Мощный толчок дала Кадочникову работа с Хейфицем в «Большой семье». Кадочников сыграл недотепистого, нежного, немножко смешного человека. Наметился новый поворот темы, и, казалось, сейчас... Но опять последовал ряд похожих ролей. А потом — на долгие годы — отсутствие настоящей работы. Кадочников не мог существовать маленькими ролями и концертами, пытался найти себя в режиссуре. Как актер по-новому — и вновь ярко характерно — он открылся в фильмах Н. Михалкова и А. Михалкова-Кончаловского, разглядевших подлинную суть его таланта, глубокого и многообразного в своей эксцентричности. Увы, это случилось так поздно...

Поразительно, как не умеем мы ценить свое национальное достояние! Вдуматься только: Черкасова отправили на пенсию, вынужден был оставить работу Толубеев. Кадочников — еще один в этом прекрасном, но грустном ряду.

Мы не можем не ощущать вины перед большим, от бога, талантом, которым восхищался Эйзенштейн, называя «волшебником» и «оборотнем», и который любили люди. Даже смерть его для нас урок.

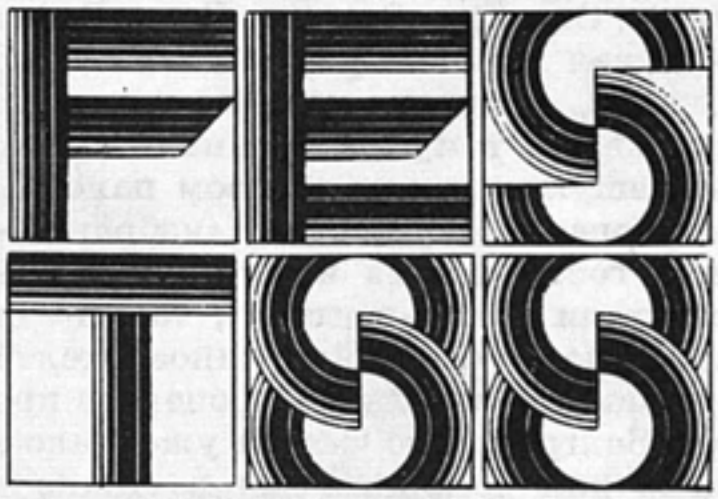
А. Герман

На фестивальных орбитах

П. Шепотинник

Соблазны-87

Белградский ФЕСТ-88. Наблюдения



...«Наша задача — создать такого робота-полицейского, который смог бы функционировать двадцать четыре часа в сутки»,— объявил своим подшефным директор некоего научного центра полицейских служб, размещающегося в шикарном, отливающем холодным блеском небоскребе.

Фестиваль фестивалей, он же белградский ФЕСТ, ставит перед тобой задачу, в чем-то аналогичную той, над которой бились вышеупомянутые ученые из американского фильма «Робокоп» — функционировать чуть ли не круглосуточно. Чтобы объять основную программу плюс несколько параллельных («Вайда-ФЕСТ», «Хьюстон-ФЕСТ», «Китайское кино на ФЕСТе»), ты в идеале должен не выходить сразу из нескольких залов с одиннадцати утра до двух часов ночи (последний и, как правило, гвоздевой просмотр начинался в 24.00). Кроме вполне простимой киноведческой жадности к программе ФЕСТа (хотя понимаешь, такая интенсивность отнюдь не рекорд в мировой кинофестивальной практике), тебя преследуют и другие ощущения. Скажем, ты пытаешься извлечь из пребывания на ФЕСТе некие уроки его организации, которые не грех бы перенять фестивалям нашим, к примеру, московскому. Замечаешь: «Сава-центр», средоточие ФЕСТа, роскошный культурный комплекс на берегу Савы, разделяющей Белград на два основных района — старый и новый,— более *фестивальная* площадка, чем тот же киноконцертный зал «Россия». Ведь огромный зал «Сава-центра», вмещающий не одну тысячу зрителей, находится в равноправном положении с такими же просторными, чрезвычайно демократическими по организации пространства многочисленными холлами, и это-то и создает атмосферу фестивального микрокосма, которая не может органично и естественно возникнуть в полной мере в том случае, когда зрителю предоставлена возможность общаться при выходе из зала лишь с буфетом, как это происходит в «России», несмотря на ее исполинские размеры. Как не хватало места ПРОКу, куда совсем не случайно, с большой охотой покинув «Россию», хлынула фестивальная публика на XV Московском кинофестивале, и какой простор для всевозможных оперативных инициатив здесь, в «Сава-центре»!..

День напролет на тебя смотрят отовсюду многочисленные видеомониторы, свидетельства работы телестудии ФЕСТа, которая своими передачами создавала ощущение постоянного *анализа* того, что было только что увидено, или же предисловия к тому, что еще только предстоит посмотреть. Ты еще сделал всего несколько шагов по коридорам «Сава-центра», а твой взгляд уже захватил то фрагмент виденного фильма, то интервью с некоей очаровательной зрительницей, то запись одной из последних бесед со знаменитым Джоном Хьюстоном, в которой ныне покойный мэтр американского кино рассказывает о создании представленного на ФЕСТе фильма «Усопший»; то опять интервью, взятое расторопными тележурналистами здесь же, в этих коридорах, за стойками с «кока-колой» и сигаретами с кем-то из гостей, приехавших из-за рубежа, скажем, с англичанином Стивеном Фриэрсом, показавшим на ФЕСТе свои необычайно популярные фильмы «Держи ухо востро» и «Сэмми и Роузи ложатся в постель»...

Причем важно подчеркнуть, что эти инициативы носили чисто *кинематографический,* если угодно, даже *исследовательский* характер, и в этом смысле они выгодно отличались от отечественных попыток разукрасить кинофестивальные празднества всяческими косвенными по отношению к *делу* мероприятиями, как то: прогулка на теплоходе, возложения венков, посещения колхозов и проч. Здесь никто не рассредоточивал ваше внимание, здесь направляли его на кино и только на кино. Потому и спрос был только с него, как с главного героя, *с кинематографа,* а не с меню приемов, которые иногда ставят себе в заслугу организаторы наших киносмотров.

О кино и поговорим.

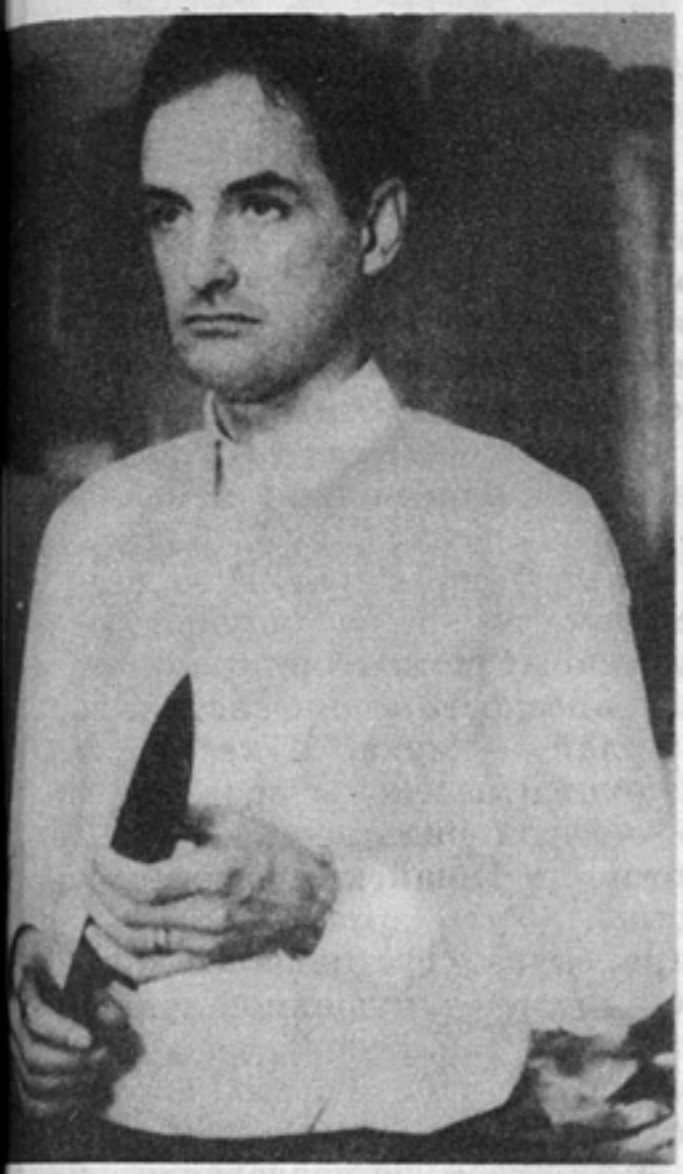
●

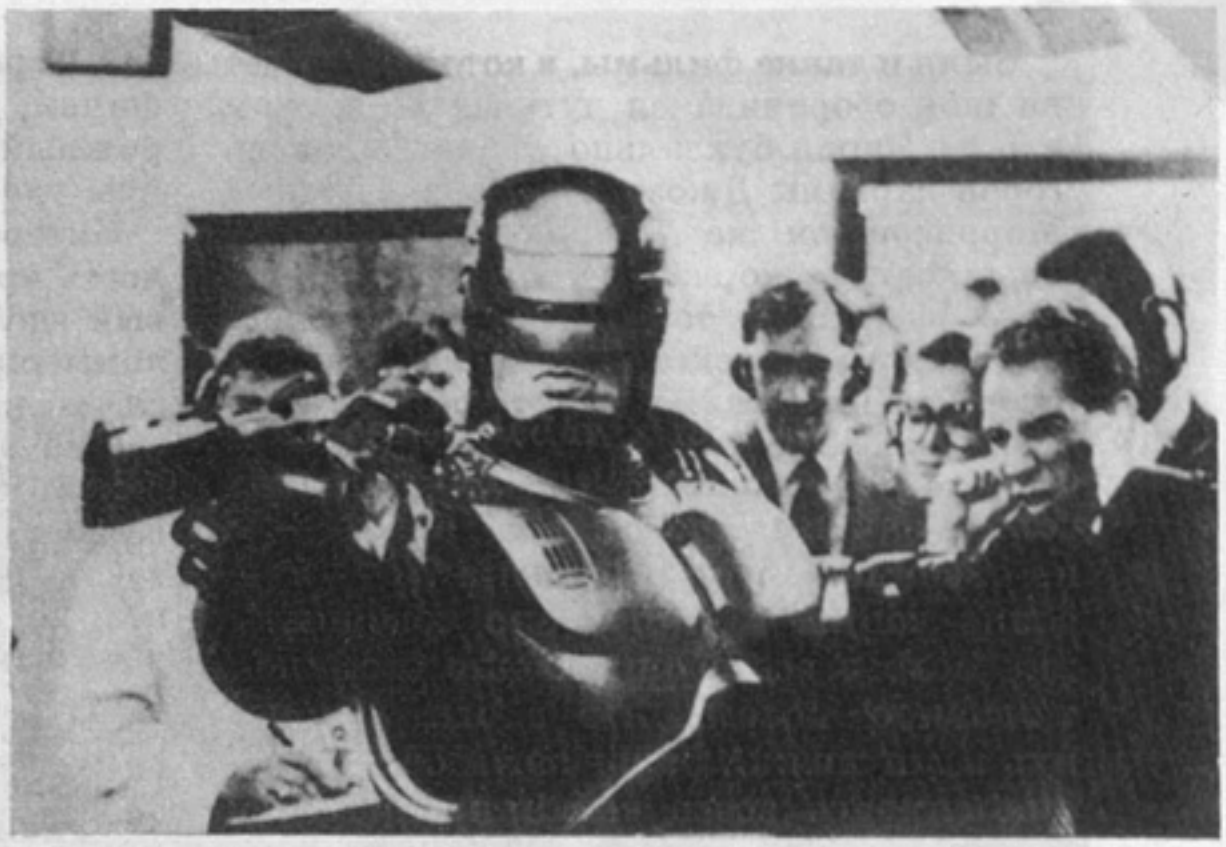
Думаю, что постоянным читателям журнала известно, что на ФЕСТе нет ни победителей, ни наград, если не считать итогов работы международного жюри кинокритиков, которое расставляет фестивальным фильмам такие ненавистные для всех режиссеров мира «звездочки». Но эта процедура не вносит в концепцию фестиваля элемента соревновательности; по сути ФЕСТ есть не что иное, как попытка подвести итоги ушедшего, в данном случае 1987-го, года, собрав воедино фильмы-лауреаты наиболее авторитетных киносмотров мира — Каннского, Венецианского, Западноберлинского, Московского — и приплюсовав к ним те ленты, названия которых чаще всего мелькали на страницах наиболее влиятельных кинематографических изданий или же стали самыми громкими кинобестселлерами года. Точна была реакция организаторов ФЕСТа и на новейшие позитивные тенденции мирового кинопроцесса, в частности, на оживление кинематографа КНР, которому была посвящена ретроспектива с фильмами Ченя Кайге, У Тяньминя, Чжана Нуансина и других многообещающих китайских киноюниоров.

Вообще организаторы в каком-то смысле даже превысили ожидания зрителей. Еще только, кажется, начали ходить слухи о чрезвычайной, баснословной и в то же время труднообъяснимой популярности психопатологического триллера Эдриена Лайна «Роковое влечение» с Майклом Дугласом, сыном знаменитого Кирка Дугласа, и неожиданно взошедшей на звездный небосклон в свои неполные сорок лет актрисы Гленн Клоуз, составивших пару влюбленных из Влечения», как ФЕСТ подарил зрителям это сенсационное зрелище. Еще только-только газеты и журналы успели отпестреть многочисленными репортажами и интервью, готовя читателя к премьерам «Последнего императора» Бернардо Бертолуччи или же «Цельнометаллического жилета» Стэнли Кубрика, как копии этих фильмов оказались вполне досягаемыми для расторопных организаторов ФЕСТа. Здесь же можно было увидеть и новые картины Вима Вендерса, братьев Тавиани, Луи Малля, Джона Хьюстона, Брайана Де Пальмы, Жан-Жака Анно, Мартина Скорсезе, Алана Паркера, Оливера Стоуна, Боба Рафелсона, Анджея Вайды, Сулеймана Сиссе, Этторе Сколы... Список можно продолжить и дальше. К тому же проанализировать открывшуюся таким образом панораму кинопроцесса могли как «избранные» (то есть гости ФЕСТа и многочисленные посетители «Сава-центра»), так и — потенциально — каждый из кинозрителей Югославии, поскольку 95 процентов программы Белградского смотра уже было закуплено для демонстрации в стране многочисленными, как правило, частными прокатными организациями страны. Так что, по сути дела, ФЕСТ не есть некое исключение из кинорепертуарных правил, каковым, если разобраться, является МКФ в Москве, суть его концепции — конкретная заявка на ближайшее репертуарное будущее.

Кстати, это обстоятельство оказывает существенное влияние на стиль программы ФЕСТа. Несмотря на присутствие в ней многих картин, с которыми исследователи связывают наиболее перспективные тенденции развития *киноязыка,* ФЕСТ скорее все же склонялся к тому, чтобы дать нам возможность сполна насладиться тем, что в обиходе зовется фильмом коммерческим,— во всех как уничижительных, так и почетных значениях этого термина; то есть дал нам судить о том, что составляет сердцевину современного, в первую очередь западного *кинорепертуара.*

Те же «Робокоп» голландского режиссера Пауля Верхувена, как и «Роковое влечение» Лайна, как раз и есть изобретательно задуманные и тщательно выполненные *экспонаты* весьма щедрой, если судить по ФЕСТу, на всевозможные сюрпризы *выставки* киноизобретений, вмонтированных в разные, быстро устаревающие по мере привыкания к ним массового зрителя сюжетные механизмы. Слова «изобретение», «механизм» идут на ум совсем не случайно. Не раз и не два я ловил





Слева:
«Отчим»,
режиссер Джозеф Рубен

«Робокоп»,
режиссер Пауль Верхувен

себя на том, в какой же степени все-таки всесилен утилитаризм современного кино в наиболее ходовых его образцах. Это ощущение заостряется, когда картины соседствуют в программе и словно хвастаются одна перед другой многообразием, причудливостью стимуляторов зрительского внимания.

Разговор о том, что такое хорошо и что такое плохо, здесь переводится из эстетической в принципиально иную, сугубо прагматическую плоскость — перекормленному видеоклипами зрителю угодить можно только лишь, если каким-нибудь невероятным усилием некий смельчак смог взобраться чуть выше уровня визуальной экстенсивности, поднятого лукасо-спилберговскими кинозабавами на не доступную простому смертному режиссеру высоту.

Усилий, как свидетельствует ФЕСТ, масса. Разных. Порой безнадежных.

Вот, скажем, Джордж Миллер, любимец отечественных видеоманов, затирающих до трудновоспринимаемости его двух «Безумных Максов», экранизировал роман Джона Апдайка «Ведьмы из Иствика».

Один мужчина — Джек Николсон. Три женщины — Сьюзен Сарадон, Мишель Пфайфер и звезда-88 Шер. Мужчина — дьявол. Женщины — до поры до времени — нет, но искушение приобщиться велико. Наконец, оно берет верх, и за связь с сатаной по-сатанински и отплачивается: невидимыми иррациональными узами теперь связываются дьявол-искуситель и каждая из его избранниц: стоит ему совершить какое-либо вполне элементарное бытовое движение, как оно в извращенной форме «телепатически» передается «ведьме». Предположим, в то время, как, нежась в бассейне, Он поглощает черешню, Она, ведомая магической силой, эту же самую черешню выблевывает, причем делает это более чем некстати, ибо в этот самый момент находится на католическом богослужении. По части технической изобретательности сцена выблевывания, напоминающего действие душа Шарко, извергающегося из недр хрупкого женского организма, поистине беспрецедентна. Очки сенсационности набраны, о иных материях здесь никто и не вспоминает. Николсон — во всеоружии трижды испытанных и поэтому столь же безотказных, сколь и банальных актерских приемов. Лицо разгорячено дьявольской гримасой-усмешкой, его лысеющий Дон Жуан, он же Люцифер, нагл, развязен, необуздан — от образа духовного мятежника, некогда потребовавшего от актера таких экспансивных психологических красок, здесь осталась одна лишь оболочка.

Были и такие фильмы, в которых расчет на шок оборачивался чуть ли не смехом в зале. Экран буквально утопает в крови, герой картины Джозефа Рубена «Отчим» Моррисон, он же Джерри Блейк, меняя внешность и корча из себя благодетельного семьянина, только и ждет удобного случая, чтобы, действуя по указке садистского инстинкта, отправить на тот свет свою новую семью при помощи огромного тесака (с прежней семьей покончено тем же испытанным способом). Этот «хоррор» Рубена так старательно убог, что сверкающие зловещим умыслом зрачки, вернее, контактные линзы актера Терри О'Куина мало в кого смогли по-настоящему вселить ужас. Тут скорее испытываешь раздражение, если не брезгливость — словно ножом по тарелке.

В этот ряд фильмов, авторы которых, отдавшись полностью во власть коммерческих соблазнов, потеряли некогда имевшиеся в их распоряжении глубину мысли или, на крайний случай, чувство юмора, увы, вписывается и новейшая картина Боба Рафелсона «Черная вдова».

Его вдова «черна» по, так сказать, жанровой принадлежности — к «черному» фильму. Один муж за другим, один богаче другого, отправляются к праотцам по тщательно разработанной, учитывающей, что называется, индивидуальный подход методологии. Например, у одного из беднягмиллионеров аллергическое удушье на пенициллин, об этом героиня узнает — ни много ни мало — во время полового акта, заинтересовавшись содержимым медальона, свисающего с шеи партнера. Назавтра же, то есть в следующем после экранного секса эпизоде, пенициллин идет в дело. Деньги, естественно, остаются вдове.

И т. д.

За коварными проделками следит, втершись в доверие вдовы, хитрая агентша департамента юстиции, притворившаяся журналисткой. Вопрос «кто кого?» — вдова журналистку или же наоборот — кое-как подогревает наш интерес к сюжету, застревающему буквально на каждом шагу. Один из ударных аттракционов Рафелсона — поединок во время подводного плавания. Того и гляди «вдова» избавится от «журналистки», лишив ее кислорода. Не получается. Но все же разоблачение, не без помощи пары обманных сюжетных ходов, осуществляется. И фильм тут же облетает, как цветок, не оставляя в памяти ровным счетом ничего, кроме ярких пятен путешествия героинь на Гавайи. Даже искомой «черноты» в палитре красок Рафелсона недостает: вполне «серый» фильм, даже, может быть, чересчур осторожный, чтобы произвести столь желанное ударное воздействие на аудиторию.

Интересно, как установка на экзотичность проникает в поры фильмов, на первый взгляд не имеющих ничего общего с коммерцией и даже, возможно, делавшихся с расчетом ей противостоять. Вот «Barfly» Барбета Шредера. Название трудно перевести однозначно: менее буквально — «Птичка из бара», ближе к тексту — «Завсегдатай бара». И то, и другое не совсем точно по ощущению — в названии скрыт источающий монотонность, затрапезность лингвистический обертон: «флай» — муха. Муха из бара. Бар, засиженный насекомыми.

«Флай» — герой фильма.

Ни роботов, ни Гавайских островов, ни дьявольщины. Тут другое — жестокая обыденщина, скука, сгустившаяся в атмосфере забегаловки и запущенной донельзя квартиры Генри Чинайского, до которой он, мертвецки пьяный, буквально доползает после очередной ударной дозы виски, чтобы, не помня себя, не раздеваясь, бухнуться в постель.

Фильм Шредера, кстати, дебют в полнометражном художественном кино, имеет довольно длинную предысторию. Шредер присматривался к прототипу героя — поэту Чарлзу Буковски — в течение нескольких лет, даже снял два документальных фильма-монолога с его участием, прежде чем получил добро автора на то, чтобы из этой тщательно изученной фактуры сотворить некое художественное целое[1]. Шредера заинтересовал гипердемократический, отрицающий всякие добропорядочные нормы стиль жизни этого популярного литератора, которому на сегодняшний день исполнилось шестьдесят семь лет, автора многочисленных скандальных бестселлеров о жизни «низов», в том числе «Истории обыкновенного безумия», некогда экранизированной Марко Феррери. Воспользовавшись услугами самого Буковски (ставшего в фильме Чинайским) в качестве автора сценария, Шредер доподлинно воспроизвел на экране, надо сказать, весьма незамысловатый фрагмент его биографии: встречу с будущей возлюбленной Вандой, к моменту этого события уже немолодой женщиной, которую прибивает к Генри простая случайность — совместно выпитая бутылка виски.

[1] См.: «Film Comment», 1987, August, p. 53—57.

«Черная вдова»,
режиссер Боб Рафелсон

Справа:
«Черт те что»,
режиссер Джонатан Дэм

«Завсегдатай»,
режиссер Барбет Шредер

«Завсегдатай» — не столько фильм-история, тем более фильм-исследование, сколько фильм-состояние. Шредер бесстрастно фиксирует абсолютную, беспредельную физиологичность, асоциальность образа жизни Генри — этого беспробудного пропойцы с возвышенным строем чувств. Режиссер пленен жутковато-безалаберной атмосферой бара «Золотой рог» с его знакомыми до тошноты, осоловевшими от курева и «Тюборга» физиономиями завсегдатаев, с их неизменными привычками, всем хорошо известными дозами спиртного, которое приводит к обязательным, как ритуал,— иногда беззлобным, а иногда и остервенелым — дракам; с этой кровью из разбитых скул, не вызывающей уже ни у кого из присутствующих ровным счетом никакого сочувствия, как если бы кто-то просто задел локтем стакан. Предельный объективизм автора и превращает эту в общем-то нестандартную картину в еще один, теперь уже сделанный с установкой на густоту быта, на документоподобность, аттракцион. Прорыв к обобщению, извлекающему из неразборчивого натурализма фактуры фильма трагическую ноту, осуществляется лишь в игре исполнителя главной роли — Мики Рурки. (Чарлз Буковски, опять же если верить журналу «Филм коммент», в восторге от Рурки, но не от Фей Данауэй, сыгравшей Ванду: «Она исполнила роль. И только. Прости, Фей, ты знаешь, что врать я не люблю и не буду»[2].) Роль Рурки — пособие для сту-

[2] Ibid., p. 55.

дентов актерских мастерских по умению физически перевоплощаться в состояние тотальной, ежеминутной, безостановочной эйфории, в которой тоже, оказывается, существуют свои, так сказать, краски и полутона. Человек-животное, животное-ребенок, ребенок-пьяница, пьяница-поэт — Рурки лепит из этих состояний целое образа с непостижимой легкостью; как все это сделано с актерской точки зрения, остается загадкой.

Тем грустнее, что это единственная загадка, которую ты разгадываешь после «Завсегдатая». Понимаешь: гиперпрофессионализм — качество, испробованное на *такой*, казалось бы, источающей безысходный ужас фактуре,— должен был сопутствовать тому, чтобы эта боль, этот ужас во сто крат сильнее отозвались бы в нас. Этого не происходит. Фильм отстраненно холоден. Перед нами словно и не жизнь, а какая-то живность, переоблаченная в людей. Натурализму недостает гуманизма. В общем-то, частый случай. К сожалению.

Здесь же, рядом с этой изощренной актерской работой, другой бенефис Рурки — в картине «Сердце Энджела» Алана Паркера — режиссера, который здесь чересчур серьезен, чтобы его фильм можно было воспринять всерьез. Энджел (игра слов: это и имя — «Энджел» и суть образа — «ангел»), который, попутанный бесом (бес теперь уже не Николсон, а Роберт Де Ниро), расследует убийства, им же, как выясняется в экспрессивно-лихорадочном финале, и совершенные. На изложение этой истории брошены исполинские режиссерские усилия — это не заурядный ширпотреб наподобие «Отчима». Кадр дышит полнокровно-естественными приметами мира, он насыщен колористическими изысками, монтаж предельно изощрен, сюжет преподносится нам со значительностью, достойной — уместно сказать — «Фауста» Гёте. Но это не Гёте и не «Фауст». Демонические соблазны завели Паркера в тупик, грустно глядеть, насколько поверхностно расходуется талант и Рурки, и Де Ниро в этом выспреннем гиньоле.

Еще одна усердно отрабатывающая свою «звездность» пара — Берт Рейнольдс и Лайза Минелли — мелькнула в фильме Джерри Лондона «Rent-a-cop» («Полицейский по найму»), лихо сработанной ленте, обаяние которой придает иронический дуэт молчаливо-флегматичного трудягиполицейского Рейнольдса и Минелли с ее ртутным темпераментом.

О другом «копе», то есть полицейском, образца 1987 года — «Робокопе» — я уже упомянул в начале статьи. Этот фильм Верхувена, на мой взгляд, вполне удавшаяся попытка замаха на не знающее ограничений в средствах и умеющее эти средства превратить в мощный, оглушительный коммерческий залп суперзрелище. Картина необычайно изобразительна — изобретательностью механизма, а не живого существа, разумеется. В перестрелке погибает полицейский по имени Мерфи, в бездыханное тело вживляют нашпигованный электроникой механизм, и этот человекоподобный робот, поначалу расхолаживая многочисленных преступников обманчивой незащищенностью, и скручивает дула их пистолетов, как если бы они были сделаны из проволоки, да еще и заключает впридачу под наш хохот: «Спасибо за содействие. Спокойной ночи» своим электронно-гнусавым баритоном. Верхувен идентифицирует взгляд этого существа со зрительским, и поэтому когда «робокоп», обрастая электродами и микросхемами, постепенно превращается в полноценно работающий (мыслящий?) механизм, мы тоже «прозреваем» вместе с ним — сетка его дисплея приобретает четкость, исчезают долго раздражавшие наш взор помехи, и мы вместе с Мерфи начинаем созерцать открывшийся ему мир. Более того, мы начинаем ему сочувствовать, и как не посочувствовать, если «робокоп» оказывается единственным, что называется, «положительным героем» с неукоснительно благородной программой действия, в то время как остальные полицейские подвержены соблазнам коррупции. Потому-то «робокоп» — фигура одинокая, если не, страшно сказать, драматическая. Недаром сердце наше невольно вздрагивает, когда в финале картины полюбившийся нам робот доверительно признается зрителю, как бы все больше и больше очеловечиваясь: «Меня зовут Мерфи», проникаясь благодарной памятью по отношению к своему герою-прародителю.

Не скрывая своего компьютерного происхождения, бесхитростности коммерческой установки, этот фильм любопытен тем, что подогнанный под новейшие стандарты кинобоевика сюжет об очеловечивании робота, в прошлом знавший не одну интерпретацию, здесь выглядит гораздо более... человечно. В этом фильме есть то, чего изначально, программно лишены десятки боевиков, собирающих многомиллионную долларовую жатву по всему

свету, в этом фильме есть ...*режиссура*. Не только лишь в ее современном понимании — как процесс тщательной разработки опорных сигналов зрительного восприятия, когда искусство сводится к аттракционной алхимии, к изобретению новейшего дизайна, подобно тому как усовершенствуют автомобиль, помещая в него кондиционер или холодильник, или лазерную музыкальную установку. Нет, здесь Верхувен не только глава дорогостоящего коммерческого мероприятия под названием «фильм», он еще, оказывается, и *художник,* использующий *такую* гиперболическую форму для попытки выразить на экране свои представления о морали. Верхувен предпринимает попытку оживить не только робота, но и традицию, животворные инъекции которой сейчас, судя по намечающемуся кризису научно-фантастического жанра, ох как необходимы.

В серию фильмов, которые по ходу очерка получили весьма условное название «аттракционных» и которых, как видите, на ФЕСТе оказалось предостаточно (я включил в свой обзор далеко не все), просится «Роковое влечение»,— хотя бы уже потому что в оригинальном названии картины есть слово «attraction», то есть «привлекательность», или же «страсть», или «влечение». Это было бы лингвистической ошибкой, но картину Эдриена Лайна можно было бы назвать и «Роковой аттракцион».

Снова — яростный конфликт. Схватка не на жизнь, а на смерть. Ведьм с дьяволами? Рейнольдса с наркомафией? Отчаявшейся жены с супругом, обернувшимся в маньяка? Да нет же. На экране на первый взгляд частная, камерная история. Но эта ее камерность — главное условие ее необыкновенной, беспрецедентной зрелищности.

Она и Он — Алекс и Дон — полюбили друг друга. Полюбили да разлюбили. Энергия отторжения, слепой ненависти друг к другу прямо пропорциональна внезапно вспыхнувшей страсти, от которой возлюбленные еще вчера сгорали, едва успев выскочить из лифта на пути к постели. По Лайну именно такая вспенившаяся, разбушевавшаяся не на шутку энергия взаимоотвращения во сто крат губительней иных вселенских катаклизмов. Какие там ведьмы! Все это картинки для малолеток. Тут все происходит не где-то в полуусловном мире гиньолей, а *у нас на глазах,* в фешенебельных офисах, в благоустроенных загородных виллах или же на квартирах современной нью-йоркской элиты, которая почитает за моду жить в гигантских неухоженных пространствах чердаков, складов и прочих полужилых помещений.

Если угодно, «Роковое влечение» — это фильм-катастрофа на эротическую тему. Мир, как явствует из сюжета, подлежит уничтожению, когда у человека отнимают предмет страсти. Человек не в силах простить природе этой кражи. С фильмами катастроф картину роднит и та отчужденность, с которой автор взирает на тщательно, с великолепием разыгранную садистическую возню. Мы здесь для того, чтобы на нее *смотреть*, испытывать азарт, входить в раж, мораль же здесь абсолютно ни при чем.

При чем — другое: тщательно выверенная партитура ритма, нарастающего по мере развития сюжета в степени взвинченности, выверенная до мельчайших деталей структура фильма, напоминающая лестницу со все более крутыми ступенями или — другое сравнение — омут, затягивающий в кружение звериных соблазнов. Катастрофа достигает своего апогея в финале, в сцене в ванной комнате на вилле у Дона, когда его жена отчаянно сопротивляется неизвестно откуда взявшейся Алекс (Гленн Клоуз), а сам Дон (Майкл Дуглас), давно уже находящийся в состоянии боевой готовности из-за домогательств бывшей любовницы, не слышит жутких криков супруги из-за свистка чайника. Сознание прямо-таки ошпарено каскадами снайперских монтажных ударов: босая нога на скользком полу, осколки разбитого зеркала, летящие на мокрый кафель и грозящие обнаженному телу; сам резервуар ванны как потенциальный способ избавления от взбешенной мстительницы,— все это подступает ножом к горлу зрителя с хичкоковской неотвратимостью (с Хичкоком Лайна, кроме визуальных решений, сближает мысль об иррационально-будничном происхождении самых зловещих человеческих инстинктов). Пафос этой экстатически бессмысленной картины — в утверждении всемогущества режиссера, умеющего раскалить *пустоту*, воздух до температуры кипятка, извести зрителя мерзостным ощущением неподвластного разуму, бесконтрольного, возникающего *ниоткуда* насилия. Лайн бьет в ту же цель, что и многие фильмы из перечисленного мной ряда,— он ищет новый способ встряски зрителя. Встряски чисто физиологической, действующей на его психику, а не на мораль, на рефлекторные органы, а не на интеллект...

...Одним словом, роботы очеловечиваются, а люди расчеловечиваются. Так-то.

●

При всей фантастичности всевозможных превращений, в которые заставляют (или — не заставляют) поверить нас фильмы-аттракционы, мир в них изначально существует как некое достаточно гармоничное, консервативно сложившееся *целое*, поврежденное *исключительным* действием того или иного катаклизма.

Но вот иная бросающаяся в глаза стилистическая тенденция.

...Смотрю фильм «Зоопарк. Ночь» Жана-Клода Лаузона; «Something Wild» Джонатана Дэма (буквально: «Нечто дикое», по смыслу похоже на русское «Черт те что»), затем «Воспитание Аризоны» Джоэла Коэна, «Сэмми и Роузи ложатся в постель» Стивена Фриэрса, и каждая из этих картин демонстрирует иную тенденцию — распад авторского сознания, который отражается и на структуре фильмов — хаотичной, неупорядоченной, эклектичной. Причем эклектика здесь есть некая непреложность, имманентное качество, продиктованное состоянием современного мира. Распад, впрочем, предстает здесь не в формах, характерных для авангардистского кино, тяготеющего к *саморазрушению* структур; он пытается обрести устойчивость то в линейном сюжете, то в сплаве образований с устойчивыми жанровыми признаками. Но эта их жанровая окраска крайне непрочна, она несет в себе тенденцию обязательно вывернуться наизнанку, поменять «цвет».

Фильмы-хамелеоны, фильмы-оборотни, вот как бы я их назвал. Что это? Защитная реакция на монополизм американского кино, фильмов-компьютеров с их прагматической сюжетной логикой, точнейшим коммерческим расчетом, утилитаризмом как основополагающим эстетическим принципом?..

...Поначалу даже кажется, что это режиссерское неумение. Потом понимаешь, да нет же, это подобие стиля, если не стиль. Возникает подозрение и иного свойства — а не мода ли это? Такая догадка тоже имеет право на существование.

. . События, продуцируемые сюжетом, наслаиваются одно на другое в произвольной беспорядочности. Стиль лезет на стиль. Начинается как детектив, заканчивается как мелодрама, а где-то посередине — шикарные стилизации с посеребренно-лиловой фактурой в духе позднего Рене. Ощущение, что из стилистических кладовых извлечено все, до последней шмотки: перед нами то Хичкок, то Фасбиндер, то парение «жизни врасплох», то политический триллер, в котором триллера больше, чем политики, то эротические бдения. И все, что раньше на пути к формированию жанра порождено было внутренней авторской потребностью, здесь словно оторвано от философской или хотя бы повествовательно-лирической задачи. Размывается и понятие автора, ибо вычислить его за этой анархией мелькающих смыслов в высшей степени затруднительно. Стиль опережает смысл. Это опережение рождает *новый* смысл. Смысл как бы и не претендующий на *познание*, только на рефлекторную реакцию на сгустившееся безвременье и бессистемную многоформность окружающего мира. Потому этот смысл психоделичен, экстенсивен, сознательно неупорядочен.

«Черт те что», режиссер Джонатан Дэм. С удивлением я обнаружил эту фамилию в списке «десяти режиссеров будущего», выявленных в результате опроса более тысячи кинокритиков мира на прошедшем в 1988 году кинофестивале в Роттердаме.

Фильм начинается и заканчивается по меньшей мере десять раз. Мы то смеемся, то вздрагиваем. Некая Лулу обворажи-вает благополучного клерка, симпатягу Чарли, зашедшего перекусить в ресторан, но вышедшего на секунду по просьбе этой незнакомки и так туда и не вернувшегося до конца фильма. Каждый неосторожный шаг Чарли, на который его провоцирует несносная Лулу, рождает целую цепь неожиданнейших последствий. Случайность: он дает уговорить себя Лулу прокатиться с ней на машине, и та буквально затаскивает его в постель, приковав нерасторопного, оторопевшего от такой наглости мужчину наручниками к койке. Уже через эпизод эта же самая женщина-вамп превращается в благообразную тихоню, сообщающую своей кроткой мамаше о том, что намерена связать свою судьбу с Чарли, что приводит его еще в большее недоумение. Но и этот перевертыш оказывается ложным, от фильма вдруг отрастает другая, детективно-полицейская ветвь: Чарли начинает охотиться за попавшимся ему на пути ухажером Лулу по имени Рэй. Все вроде было смешно, но тут — на тебе! — по экрану неожиданно расплывается кровавое пятно: Чарли жестоко раправляется с этим неугодным ему героем. Лулу исчезает. Финал фильма — Чарли пытается найти ее и находит — в том же самом

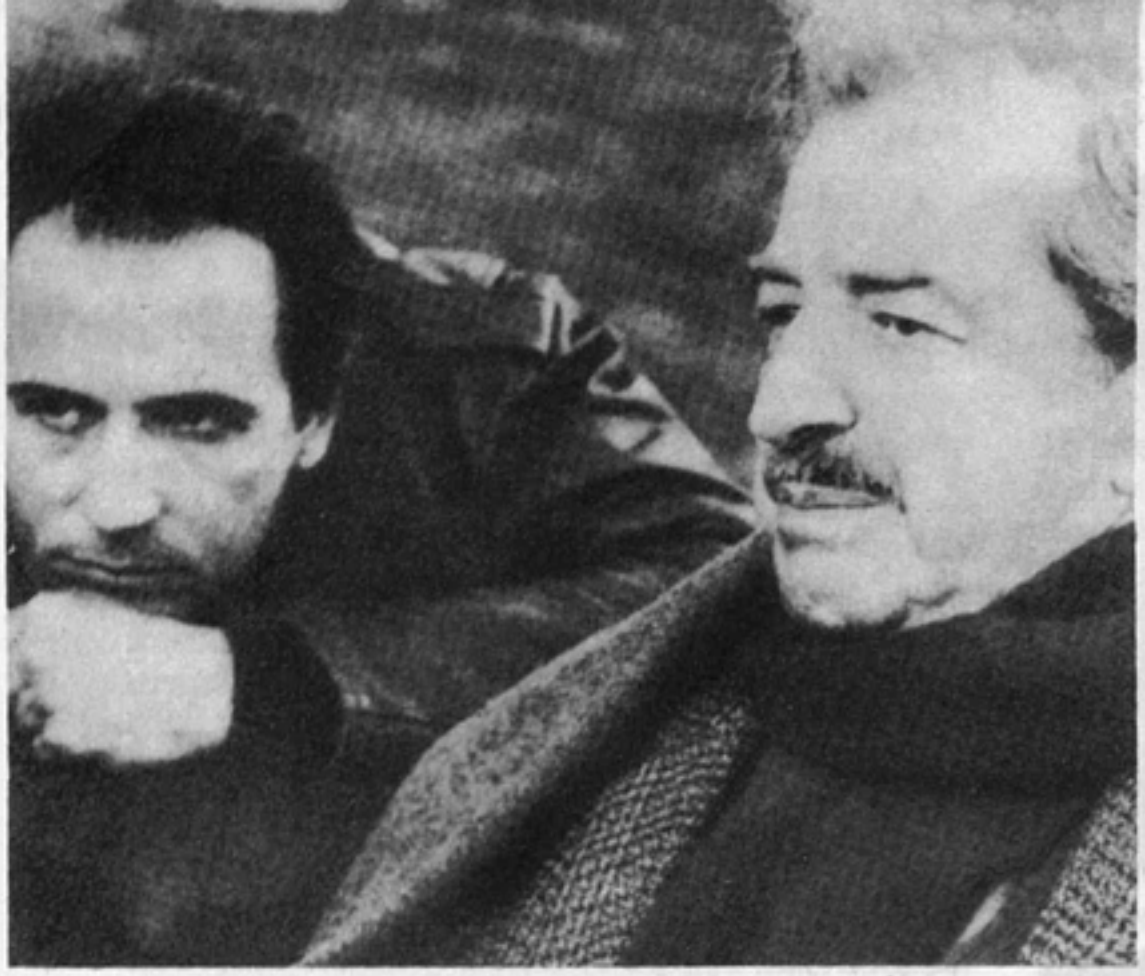
«Держи ухо востро»,
режиссер Стивен Фриэрс

«Роковое влечение»,
режиссер Эдриен Лайн

ресторане, где... Далее см. начало пересказа. Пересказа, кстати, поневоле краткого, ибо вдаваться в подробный — значит заморочить голову читателю: события здесь буквально наступают друг другу на пятки, так сказать, не спрашивая разрешения.

Смысл? Когда-то у Скорсезе в его изящно-легком, непритязательно-обаятельном абсурде под названием «После работы» примерно такая стилистика выглядела весьма оправданно, ибо обыгрывалась иронически: мир представал на экране этаким замысловатым многоступенчатым лабиринтом, из которого можно было выбраться только после того, как тебя дважды замотают в папье-маше, приняв за скульптуру (именно это и происходит с беднягой героем того фильма). В абсурде Скорсезе была своя логика, свой артистизм, своя стилистическая законченность. У Дэма этот же стиль «сдвига по фазе» поставлен на потолок, ему недостает уже *легкого* абсурда, ибо он чересчур артистичен, недостает *чистоты* этого жанра, ибо она в коммерческом отношении сегодня уже малоперспективна, поэтому к фильму и примешиваются любые другие жанровые подкормки, способные оказать на материал воздействие взбадривающих допингов. Так коммерциализируется на первый взгляд абсолютно некоммерческое зрелище.

«Зоопарк. Ночь» канадца Жана-Клода Лаузона изящнее, рафинированнее, претенциозней. Водораздел жанровых влияний здесь более очевиден. С одной стороны — наркотики, тюрьма, поножовщина, изнасилования, мотоциклы, погони и т. п. и рядом — престарелый отец на пороге смерти, возвышенные разговоры о бренности всего земного у его изголовья, взрыв сыновней любви, исполнение последней воли несчастного... Кстати, эта последняя воля выглядит следующим образом — старик мечтает поехать в саванну поохотиться на слона. Сын, только что вышедший из тюрьмы, не может отказать отцу в этом удовольствии, но за неимением саванны, приводит его ночью в... зоопарк, и потерявший разум старик убивает несчастное животное наповал и смеется от счастья.



**«Зоопарк. Ночь»,
режиссер Жан-Клод Лаузон**

**«Цельнометаллический
жилет»,
режиссер Стэнли Кубрик**

**«Последний император»,
режиссер Бернардо Бертолуччи**

Все это подается нам с сентиментальной возвышенностью, едва ли не патетично, с соответствующим экспрессивным пластическим аккомпанементом.

Параллелизм «активного», мафиозного сюжета с этой по меньшей мере причудливой пасторалью линии отца очевиден, но автор и не думает устанавливать между двумя пластами повествования какую-либо связь. Причем концы с концами сходятся с трудом как в одном «отсеке» фильма, так и в другом. Из двух недоделанных половин как бы пытаются сложить нечто цельное.

Стиль здесь соскальзывает на уровень дизайна, внешней интонационно-пластической раскраски кадра, а та степень свободы в оперировании разнообразными «кинодизайнами», которую демонстрирует здесь Лаузон, напоминает перелистывание страниц модного журнала с его колористической агрессией. Добравшись же до человека, этот стиль оказывается не более чем модной подсветкой к примитивному мелодраматическому раскладу событий.

Такой же «эмоциональный пейзаж» — и в фильме Стивена Фриэрса «Сэмми и Роузи ложатся в постель» — многословной, путаной и в то же время внутренне статичной картине, пытающейся подстегнуть эту статику импульсивностью визуального ряда. Где-то на задворках Лондона идет по накатанной колее привычно безалаберная вакханалия страстей, измен, соитий и размолвок. Кроме Сэмми и Роузи на экране ложатся в постель буквально все по очереди, порой не слишком озадачивая себя, представитель какого пола приготовил тебе свои объятия. В фильме даже есть кадр-триптих, нечто вроде смысловой эмблемы: три пары возлюбленных — от шестидесятилетних до совсем юных тинейджеров — в одну и ту же ночь предаются любви. Картина любопытна разве что с социологической точки зрения, поскольку на экране квартал иммигрантов — Вестуэй: здесь и индийцы (отца

Сэмми, кстати, играет Шаши Капур, которого после пуританских индийских мелодрам, попадающих на советский экран, как-то странновато видеть в окружении этого нео-Содома), и негры, и арабы, и, естественно, местные обитатели, в основном молодежь. Возможно, Фриэрс как раз и пытался показать этих обездоленных, но пока еще по молодости не слишком всерьез воспринимающих свою нищету героев, преодолевающих ощущение запустелости жизни сексом. Но эта его по идее вполне благородная задача не направлена по рациональному драматургическому руслу. Опять же на экране — разлом без авторской упорядочивающей идеи: хаос, даже с апокалиптическим оттенком (финал фильма — полицейские бульдозеры крушат хрупкое жилище, вагончик на колесах, принадлежащий одному из героев,— увиден автором в гиперболическом освещении, подан как тотальное крушение мира), но без истинной искры драматизма, которая смогла бы этот хаос воспламенить.

О фильме «Сэмми и Роузи...», возможно, и не стоило бы говорить так подробно, если бы не его создатель — Стивен Фриэрс (кстати, он также включен в ротердамскую десятку «режиссеров будущего»), гость ФЕСТа, чья фигура привлекает к себе внимание западной кинокритики с момента выхода фильма «Моя прекрасная прачечная самообслуживания» — о поселившихся в Европе выходцах с Востока.

На ФЕСТе был показан и едва ли не самый популярный его фильм «Держи ухо востро». По стилевым параметрам эта картина достаточно традиционна — нечто вроде «ретро», которое теперь, по мере приближения к границе зрелости тех режиссеров, кому в шестидесятые было под тридцать, смещает свой прицел с годов рок-н-ролла к годам «Битлз». Между прочим, в этом фильме Фриэрса появилась фигура Брайана Эпстайна, того самого импресарио, от усилий которого в немалой степени зависел головокружительный взлет гениальной ливерпульской четверки. Именно Эпстайн и благословил литературные экзерсисы героев картины «Держи ухо востро», публиковавшихся под одним псевдонимом, и открыл им ход в мир большого шоу-бизнеса. Впрочем, фильм вовсе не о шоу-бизнесе, он о любви.

О любви, о человеческой совместимости, о ее всплесках и спадах, радостях и отторжениях, о страсти, невыразимости одиночества, унылости быта, неверности, ревности и — как расплата за нее — трагедии: экран ФЕСТа в финале фильма Фриэрса в который раз обагрился брызгами крови.

Однако откроем карты. На экране любовь особого рода — гомосексуальная. Эти двое, пишущие под одним псевдонимом, вовсе не Он и Она, а Он и Он; коренастый, упругий, поигрывающий гантелями Джо (кстати, мало напоминающий литературного интеллектуала, более — рокера) и рыхлый, полнеющий, женственный Кеннетт (утонченная работа актера Альфреда Молины). Фриэрсом вся эта способная шокировать своей *обыкновенностью* история воспроизведена как нечто само собой разумеющееся, в то же время таящее в себе червоточину, метастаз, разрастающиеся до финального кровавого катаклизма. Приходилось читать, что концепция Фриэрса в этом фильме — бунт против пуританизма, но, честно говоря, *такой* бунт кажется бунтом не столько против социума, сколько против природы, которая жестоко наказывает за противоестественность, как наказывает она сейчас — СПИДом. Впрочем, как бы ни строги мы были по отношению к этой так плохо кончившей паре, думаю, та нота сострадания, а вовсе не отвращения к людям «второго сорта», которой окрашено это весьма безысходное зрелище, звучит вполне оправданно. Фильм выгодно отличается от многого из увиденного на ФЕСТе хотя бы уже тем, что за покровом киноповествования, казалось бы, сотканного из таких реалий, которые противопоказаны нравственной норме, вдруг затеплилась *боль* за судьбы двух юношей, которых съела, сожрала болезненная страсть.

●

О всех фильмах не расскажешь. О некоторых не надо хотя бы потому, что включать их в общую статью неправомерно — они дождутся специального подробного анализа. Это можно сказать и о лебединой песне Джона Хьюстона — экранизации рассказа Джеймса Джойса «Усопший», картине, доказывающей неистребимую привлекательность консерватизма, по стилю аскетичной, почти телевизионной минималистской, но поистине вдохновенной. Это же касается и утонченной, рафинированной притчи Вима Вендерса «Небо над Берлином».

Но если фильм Вендерса представляет собой сугубо индивидуальную эстетическую акцию, *фильм в своем роде*, не скрывающий, а прокламирующий свою суверенность в общем кинопотоке (так же,

как и пронзительно гуманистическая картина Луи Малля «До свидания, дети» — о ней мы расскажем в следующем номере «ИК» в связи с прошедшей в Москве Неделей авторского кино Франции), то фильмы «Последний император» Бертолуччи и «Цельнометаллический жилет» Кубрика не хотелось бы обойти совсем, ибо они симптоматичны тем, что находятся как бы на полпути от авторского «я» к коммерческому «мы». Они есть любопытные итоги взаимоотношений индивидуального стиля этих именитых режиссеров с тем универсальным, абсолютным стилем *зрелища*, который неминуемо навязывается авторам, если только они включаются в игру кинематографа больших коммерческих чисел.

Бертолуччи как-то уже снимал суперфильм «Двадцатый век». Полуудача была очевидна, ткань эпического повествования распадалась на отдельные, порой блестяще разыгранные, полные драматизма сюжетные куски, вполне податливые, впрочем, для всевозможных сокращений, ужимок, вариантов — для Европы, для Америки и т. д., то есть для таких операций, которые свидетельствовали о недостаточной гармонии общей структуры.

«Последний император» — опять же *большой фильм*. Актеры шести национальностей. Шестьдесят героев первого плана. 19 тысяч персонажей, занятых в массовых сценах. Основная, но не единственная декорация на натуре — 250 акров объема,— которую вечно парящая, не знающая физических ограничений камера Витторио Стораро хочет охватить своим ненасытным зрением: «Запрещенный город» в центре Пекина, последнее прибежище китайского владыки без власти в 9 тысяч 999 комнат, и кажется, ты побывал чуть ли не во всех... Да и результат рекордный — девять (!) «Оскаров».

Это увеличение в объеме есть ли рост? Не знаю. Думаю, что при всей магической власти Бертолуччи над изображаемым, а ви́дение режиссера и здесь поистине поразительно, все же «Последний император» — фильм без корней. Кстати, и сам Бертолуччи признавался, что чем глубже он погружался в неизведанную стихию китайского менталитета, тем дальше, как мираж, отдалялся от него искомый Китай, до понимания которого, кажется, оставался один лишь шаг. Это ощущение *преследования* фактуры, неосуществимой страсти приблизиться к этому императору Пу И, человеку, наделенному беспрецедентной судьбой (в юности — властитель во дворце из 9 тысяч 999 комнат; в старости — тихий садовник с лейкой в руках, окруженный демонстрацией хунвэйбинов), *понять*, как же все это может вместиться в одну-единственную неправдоподобную, как предание, жизнь и остаться при этом в полном *непонимании* — это ощущение Бертолуччи, тратя уйму сил на дворцы, массовки и декорации, думаю, вполне сознательно не убирал из эмоциональной ткани фильма. Таким образом он как бы отстранил этот громоздкий материал, сделав *слепое* восхищение перед временем, вскормившим эту судьбу, тем интимным ракурсом, который смог все же превратить супербоевик в факт искусства, не дал ему, супербоевику, раздавить автора своей массивностью. Вместе с тем думаю, что Бертолуччи — режиссер камерный, и для того, чтобы судить о *целом*, ему не обязательно возводить дворцы, ему достаточно увидеть весь мир в частной истории, как в «Конформисте», и поэтому любая экстравертность, хоть и дает нам насладиться пластической изобретательностью его таланта, все же скорее опустошает его авторское «я», разряжает его философ́ский аккумулятор. Чувствуешь, как трудно Бертолуччи порой держать эпическое дыхание, как отдельные сцены из-за их информативной самоцельности, унылого буквализма превращаются чуть ли не в широкоформатные учебники истории, в которые без субтитров «кто есть кто» входить опасно. Конечно, такие претензии — по самому высокому классу, картина возвышается над «Отчимами» и «Влечениями», как небоскреб, и все же жалко, что соблазн американизации не обошел такого *итальянского* мастера, который, по его словам, в этой картине хотел бежать из надоевшей Италии куда угодно, хоть бы на Восток. Прибежал — на Запад.

На Восток устремился и Стэнли Кубрик.

На другой Восток. Исковерканный, истерзанный, взрытый снарядами Вьетнам. 1968 год, морские пехотинцы на реке Тё.

«Цельнометаллический жилет» развивается по законам своеобразной параболы. В военный лагерь герои приходят людьми, уходят — вымуштрованными механизмами, сросшимися в почти сексуальной любви со своими автоматами и гранатометами (в фильме есть сцена, где сержант Хартмен вдалбливает в затухающее сознание новобранцев и такую «Нагорную проповедь»: «Возлюби оружие свое, как женщину»). Но то живое, что в финальном

образе хрупкой вьетнамской девушки-артиллеристки, отчаянно отстреливающейся от карателей, восстает против их прихода на чужую землю, и оказывается во сто крат мощнее любого заряженного ненавистью и насилием человекоподобного механизма. Сержант Джокер чувствует, что «рожденный убивать» (именно так написано на его каске), он все-таки способен и сострадать, ощутить глубину воронки, в которую его затянуло тотальное, бесконтрольное насилие. Что эта капля на фоне огнедышащей земли? Что этот проблеск человеческого в глазах, может быть, одного из тысячи оккупантов? Для Кубрика важен и этот *миг* человеческого — *там*, где мораль, казалось бы, отключена насовсем, как выдергивают штепсель из розетки. В этом смысле «Цельнометаллический жилет» наиболее моралистичен по сравнению с другими картинами Кубрика (особенно если его сравнить с предыдущей работой режиссера — психопатологическим триллером «Сияние»).

Однако структура картины, увы, не «цельнометаллична», она сделана как бы из разных сплавов. И Кубрика-стилиста, блестяще работающего с пространством, играющего саркастическими гиперболами, беспощадного аналитика мы видим в эпизодах военной подготовки, которые, собственно говоря, лишь предшествуют центральным сценам — вьетнамской бойни.

Кажется, что после сцен казармы ты сам вот-вот кинешься в строй с заученной, состоящей на восемьдесят процентов из матерщины походной песней; благодаря экрану входят в нас, как нож, это ощущение закупоренности бездушного казарменного быта, этот впечатывающийся в подкорку сознания монотонный ритм строевого шага, этот рычащий мат сержанта, этот узаконенный, уставной цинизм планомерного расчеловечивания тех, кому в первых эпизодах брили макушки налысо. И вдруг фильм «ломается», теряет обозначенный ритм; кубриковский острый, как лезвие, стиль, становится рыхлым, невнятно описательным, теряет образность и начинает быть до боли похожим на многочисленные «war-films», стремящиеся к непременному лидерству по очкам в демонстрации развороченных кишок и фонтанов крови. Финальная сцена поединка с вьетнамской девушкой спасает положение буквально на последнем витке повествования.

Благодаря этой сцене в картине вновь во весь голос начинает звучать тема уничтожения и возрождения человека в человеке.

●

...В самолете, летевшем в Москву, видел, как несколько человек рылись в своих марочных дипломатах, чтобы найти какой-нибудь из свежих выпусков белградской «Политики» с информацией о ФЕСТе, с тем чтобы попросить автограф у Тенгиза Евгеньевича Абуладзе, сидевшего в кресле по соседству.

«Покаяние» потрясло Югославию.

Журналисты извинялись перед автором за то, что им пришлось пиратским образом вырезать из фестивальной копии фильма два кадрика — два кадрика из знаменитого скорбного эпизода с бревнами (может быть, эти абуладзевские бревна — прообраз мемориала жертвам сталинских репрессий?), так велика была жажда поместить именно эти кадры на обложку иллюстрированного журнала...

Поразил всех и «Пловец» Ираклия Квирикадзе — в напряженной тишине этого фильма, странного, улыбающегося горькой улыбкой, было во сто крат больше силы, чем в иных компьютерных пируэтах «копов» третьей степени. Чувствовалось, как аудитория, час назад внимавшая «Роковому влечению», становилась на глазах *другой* аудиторией...

Подводили итоги. Членов жюри критиков, в которое вошел и автор этих строк, попросили расставить баллы увиденным фильмам. На окончательном заседании жюри мне побывать, увы, не удалось — в этот день состоялся ответственный для нас всех вечер в Доме советской культуры и науки в Белграде.

Но позже в информационном бюллетене фестиваля я прочитал: кто-то голосовал за «Императора», кто-то за Вендерса, кто-то за гангстерский боевик Брайана Де Пальмы «Неприкосновенные»...

Я высший балл поставил «Покаянию».

«У кого что болит»...

Белград — Москва

К 70-летию Ингмара Бергмана

14 июля 1988 года Ингмару Бергману исполнилось 70 лет. Почти полвека работает он в театре и кино, являя собой пример поразительного творческого долголетия. С годами ритм его творческой продуктивности не слабеет. Если в театре он предпочитает ставить классику, то почти все его кинофильмы поставлены по собственным сценариям. Когда его спрашивают, какому из искусств он отдает предпочтение, Бергман отшучивается: «Театр — моя законная жена, а кино — любовница». Однако именно благодаря киноэкрану творчество этого замечательного шведского режиссера перешло национальные границы, приобрело общечеловеческое значение. Мы публикуем рецензию на фильм Бергмана «Фанни и Александр» (1983), который вскоре выйдет на экраны страны, и материалы, рассказывающие об истории создания известной советским зрителям картины Бергмана «Осенняя соната» (1978).

В. Божович

Между отчаянием и надеждой

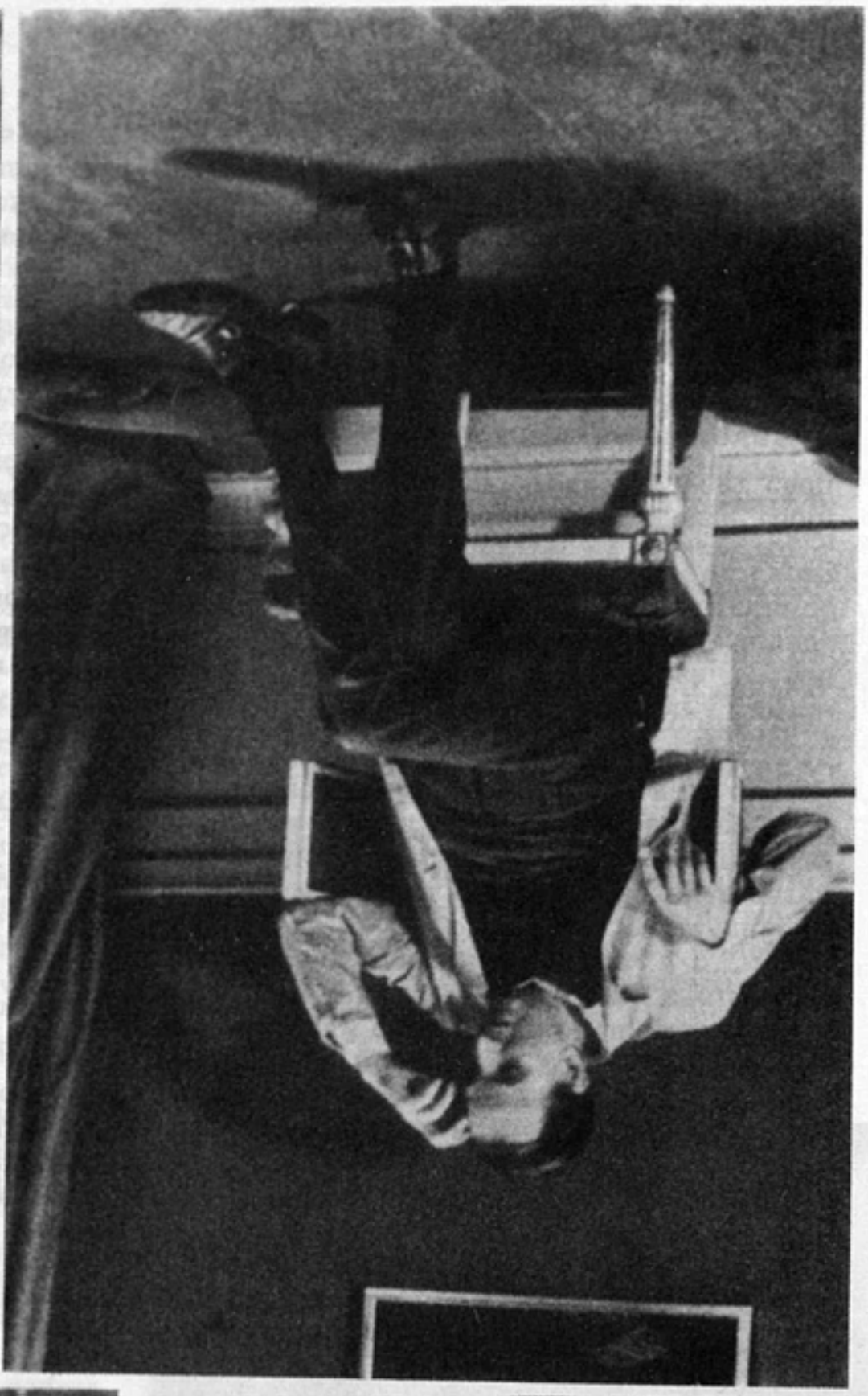
В творчестве Бергмана нетрудно уловить повторяемость образов, тем, ситуаций. Тем знаменательнее необычная переакцентировка постоянных бергмановских мотивов в фильме «Фанни и Александр». В неторопливом многосерийном телеповествовании[1] буржуазно-патриархальная жизнь семейства Экдалей воспринимается как потерянный рай; удаленность во времени, обстановка начала века, увиденная глазами маленького Александра,— все это как бы окутывает происходящее ностальгической дымкой. Дело здесь, думается, не в том, что постаревший режиссер стал больше ценить устойчивый буржуазный уклад. Сама жизнь в ее естественном течении выступает теперь для него как безусловная ценность. Он теперь не торопится осуждать Густава Экдаля, бонвивана, знающего толк в женщинах, добром вине и хорошей еде.

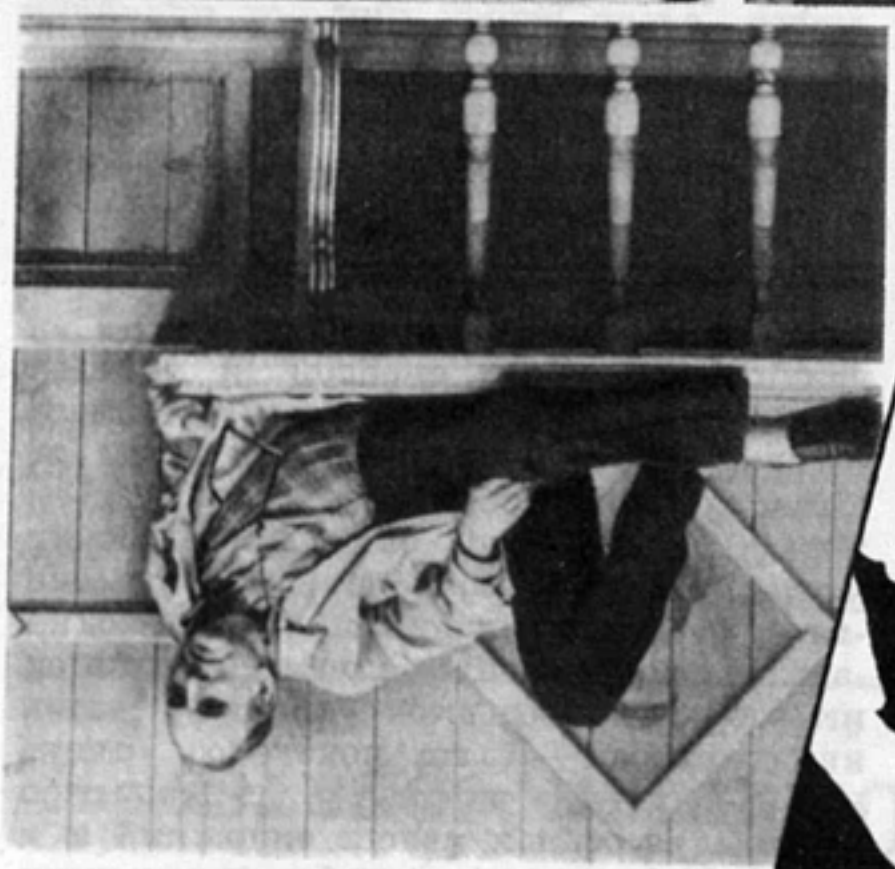
Другая неожиданность — то, как развивается в фильме тема искусства. Когда-то у Бергмана (в «Вечере шутов», «Лице», «Седьмой печати») мир комедиантов, социальных изгоев, идеалистов и фантазеров, странников и бродяг противостоял спокойной и самодовольной жизни

[1] Первоначально фильм был снят для телевидения, а затем режиссер сделал сокращенный вариант для кинопроката.

«Фанни и Александр» («Fanny och Alexander»)

Сценарий и постановка *Ингмара Бергмана*. Оператор *Свен Нюквист*. Художник *Анна Асп*. В фильме использована музыка *Дэниела Белла, Бенджамина Бриттена, Роберта Шумана*. Производство «Синематограф фор Свенска Филминститутет», «Сверигес Телевизион ТВІ», «Гомон» (Париж); «Персонафилм» (Мюнхен), «Тобис Фильмкунст» (Западный Берлин).





обывателей-буржуа. Хотя обе стороны нуждались друг в друге, контакт между ними каждый раз выливался в конфликт и в унижение людей искусства тупыми обывателями. В фильме «Фанни и Александр» городской театр — неотъемлемая часть, «филиал» дома Экдалей. Богатый негоциант Экдаль-старший некогда женился на талантливой драматической актрисе Хелене Мандельбаум. Плодом счастливого брака было трое братьев: Оскар, Карл и Густав, и процветающий театр, во главе которого встал Оскар Экдаль-младший, избравший себе сценическую карьеру и, подобно отцу, женившийся на актрисе. Старинный особняк Экдалей и здание театра стоят на площади друг против друга. Эта территориальная близость выражает более глубокую связь — родственную, семейную. Искусство и обыденная реальность перестали враждовать между собой в этом фильме, потому что изменилось отношение режиссера к самой этой обыденной реальности.

Если раньше у Бергмана вся жизнь человеческая должна была держать экзамен перед лицом смерти, то теперь смерть оказывается одним из моментов вечно продолжающегося и обновляющегося существования. Смерть отца, глубоко поразившая детское сознание Александра, рисуется в фильме как печальное, но отнюдь не катастрофическое событие.

Раньше в творчестве Бергмана подчеркивалась необходимость духовного оправдания жизни. Теперь упор делается на сохранение самой биологической первоосновы существования. Режиссер склоняется к мысли (в художественной структуре фильма «Фанни и Александр» это достаточно очевидно), что жизнь как она есть, если только ее не уродовать и не насиловать, сама возвысится до духовного содержания. Соотношение ценностей меняется, и не у одного Бергмана. На место идей насильственного преобразования природы, радикального вмешательства в ее законы пришло сознание необходимости защиты и охраны естественной среды обитания — вокруг человека и в нем самом. Чувство экологического самосохранения (включающего и социальную, и культурную жизнь) становится определяющим в духовном климате последних десятилетий века.

Моральный ригоризм, готовый во имя принципа умертвить живое, рассматривается теперь Бергманом как главная опасность. Эмили Экдаль поддалась риску свернуть на опасный путь, поверив словам епископа Вергеруса о чистой, суровой, «безгрешной» жизни. В результате она оказалась заточенной вместе со своими детьми в холодном, безжизненном доме-тюрьме, населенном призраками, во власти бессердечного, бездушного и бессовестного человека. Никогда еще творческое воображение Бергмана не создавало более отвратительного персонажа. В епископе Вергерусе соединились и оказались возведенными в квадрат все отрицательные качества пасторов-фанатиков и святош-изуверов из предыдущих фильмов. Маленький Александр сталкивается в лице Вергеруса со страшным и беспощадным врагом, старающимся смутить его разум, сломить волю, извратить чувства. Но в ответ зловещий епископ возбуждает против себя такую ненависть, что в буквальном смысле сгорает в ее огне.

В фильме «Фанни и Александр» обнаруживается скрытый духовный потенциал материальной жизни, а психические силы обретают способность физически материализоваться. Мечтателю и духовидцу Александру кажется, что это именно он с помощью загадочного Измаила силою мысли вызвал пожар в доме епископа. Насколько серьезно принимает эту мотивировку сам режиссер, сказать трудно. Во всяком случае, Бергман, сын пастора, в последние годы решительно отрицающий бога, не склонен вместе с тем отвергать присутствие в жизни таинственных, сверхъестественных сил.

Как бы то ни было, но после гибели Вергеруса Эмили с детьми возвращается под родной кров, и жизнь семейства Экдалей входит в нормальную колею. Мы прощаемся с ними, когда, сидя за огромным, ломящимся от яств столом, они встречают пасху, праздник, который символизирует победу жизни над смертью. И старая Хелена Экдаль читает вслух отрывок из пьесы Стриндберга: «...Все может произойти, все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном островке реальности воображение прядет свою пряжу и ткет свои узоры...»

Поскольку «все может произойти», режиссер избрал для своего фильма идиллическую концовку, не скрывая, что может случиться и прямо противоположное. Вероятно, такова предельная степень оптимизма, возможная для Ингмара Бергмана, художника трагических конфликтов, вечно колеблющегося между отчаянием и надеждой.

Ингрид Бергман

Как создавалась «Осенняя соната»

Из книги «Моя жизнь»[1]

У Ингмара Бергмана не сложились отношения со Швецией. В январе 1976 года он был арестован полицией во время репетиции в театре Драматен и предстал перед властями по обвинению в уклонении от уплаты налогов.

Его допрашивали в течение пяти часов, а его дом и бумаги были перевернуты вверх дном. Единственное обвинение, которое власти выдвинули против него, вскоре же было отменено судом, освободившим его. Но Бергман счел такое неслыханно наглое обращение с ним властей непростительным и полностью противоречащим его собственным представлениям о справедливости и цивилизованном поведении. Он покинул Швецию. Потом он пытался поселиться в Америке, в Европе и, наконец, осел в Мюнхене. В Швеции он оставил только свой дом на острове Форё, который он не рассматривал как шведскую территорию. Свои фильмы он стал делать за пределами Швеции.

Впервые я встретила Ингмара Бергмана примерно 15 лет тому назад. Он знал Ларса[2] очень давно. Они оба начинали свой творческий путь в городском театре Мальмё. Однажды они сели на катер, чтобы переплыть из Швеции в Данию и побывать там в театре. Когда спектакль окончился, было уже темно, и Ларс стал подумывать о том, чтобы остановиться в какой-нибудь гостинице, но тут Ингмар заявил, что он *должен* ночевать в Швеции.

— Но ведь ты будешь видеть Швецию,— протестовал Ларс.— Это ведь так близко.

Но все было напрасно: Ингмар не хотел ночевать в *чужой* стране. Я никогда не думала, что у человека могут быть такие глубокие корни.

Когда я встретила Ингмара много позже в Париже, в шведском посольстве, он показывал свою постановку «Сказки» Я. Бергмана. Ему было неуютно вне родины, и я тогда подумала, что он как хорошее вино, которое не выдерживает транспортировки. Мы все отправились в старый театр Сары Бернар, чтобы посмотреть Биби Андерсон в «Сказке», а затем Ингмар возвратился в Швецию. В тот раз нам не удалось поговорить друг с другом.

Спустя несколько лет я завтракала в Стокгольме в обществе Ларса и Ингмара, и на этот раз между нами мгновенно возникла взаимная симпатия. Он сказал, что нам надо вместе сделать фильм. Я очень обрадовалась, услышав это. Сама бы я не решилась затронуть эту тему,

[1] Книга «Моя жизнь» (1980) написана известной шведской и американской актрисой Ингрид Бергман (1915—1982) совместно с журналистом Аланом Берджесом. Мы печатаем одну из глав книги с небольшими сокращениями.

© Ingrid Bergman, Alan Burgess. Mitt Liv. Norstedts Förlag. Stockholm. 1980.

[2] Ларс Шмидт — муж Ингрид Бергман. (*Здесь и далее прим. переводчика и редакции.*)

потому что знала, что он почти всегда работает с одной и той же группой артистов, операторов и технического персонала. Он назвал книгу «Начальница госпожа Ингеборг» нашего однофамильца Я. Бергмана и сказал: «Разве не забавно, что на одной афише сразу будут стоять три фамилии Бергман и все они вовсе не родственники друг другу?»

Некоторое время спустя он решил, что напишет новый сценарий для нашего фильма. Потом я узнала, что Ингмар назначен художественным руководителем театра Драматен, и это приостановило осуществление наших планов.

Я поздравила его и выразила сожаление, что теперь у него не будет времени сделать наш фильм. В ответ он написал: «У меня в голове записано *огненными буквами*: поставить фильм с Ингрид Бергман». Но после этого я долго ничего не слышала об Ингмаре.

Несколько лет спустя меня попросили возглавить жюри на кинофестивале в Канне. Перед отъездом туда я просматривала содержимое некоторых ящиков, чтобы выбросить множество старых писем. У меня есть дурная привычка ничего не выбрасывать. Тогда-то я и наткнулась на письмо Ингмара, где он писал о *словах, выжженных в его сознании*. Письмо было десятилетней давности.

Я знала, что он должен приехать в Канн для показа своего внеконкурсного фильма «Крики и шепоты». Поэтому я сделала фотокопию его письма, приписав внизу: «Кладу тебе в карман это письмо не потому, что обижена или задета, а чтобы напомнить, как летит время».

Я увидела его в Канне среди многочисленных фоторепортеров и журналистов. Подойдя к нему, я сказала: «Я кладу тебе в карман это письмо».

— Мне нельзя прочитать его тотчас же? — спросил он смеясь.

— Нет, прочтешь его по возвращении домой.

Тут его увлекла за собой толпа людей. Прошло еще два года.

Я гостила у Ларса на его острове, когда вдруг позвонил Ингмар.

— У меня есть для тебя фильм,— сказал он.— Он будет об отношениях матери и дочери.

— Хорошо, Ингмар. Ты не обиделся, что я положила письмо тебе в карман?

— Напротив, ты правильно сделала, так как я сразу же все вспомнил, прочитав твою записочку, и работал, думая о нашем разговоре. Ты ничего не имеешь против того, чтобы сыграть роль матери Лив Ульман?

— Конечно, нет.

— Мои друзья говорят, что ты будешь против, так как Лив Ульман по возрасту не годится тебе в дочери.

— Вовсе нет. У меня есть дочь как раз ее возраста.

— Я хочу сделать фильм на шведском языке.

— Отлично.

— Мои друзья думают иначе. Они считают, что для тебя было бы лучше, если бы фильм был на английском языке. Тогда бы его увидел весь мир.

Меня начали утомлять мнения друзей Ингмара.

— Они не правы,— сказала я.— Они абсолютно не правы. Я хочу, чтобы картина была сделана на шведском языке. После того, как столько лет я играла на английском, французском и итальянском языках, мне будет очень приятно работать на своем родном языке.

Когда я получила сценарий, меня охватило смятение. Он был таким длинным, что его хватило бы на шестичасовой фильм. Идея и замысел картины мне понравились: они никогда не вызывали у меня сомнения. Но в сценарии всего было *слишком много*. Я позвонила Бергману, и он сказал: «Я написал все, о чем думал. Конечно, придется кое-что убрать. Не можешь ли ты приехать ко мне летом на Форё, чтобы все обговорить?»

Я согласилась, хотя всегда боюсь показаться навязчивой по отношению к шведам. Настоящий отдых для них состоит в том, чтобы провести его вдали от других людей, а вернувшись домой, сказать: «Все было великолепно. За все время мы не видели ни одного дома, ни единого человека». Моим детям было чуждо такое увлечение шведов одиночеством. В Италии рассуждают иначе: чем больше народу, тем лучше.

Форё — это ровная низменность, на которой растут деревья и бродят овцы. Там есть церковь, магазинчики, а от одного дома до другого добираются на машине. Рядом с домом Ингмара расположен причал. Ингмар встретил меня на аэродроме.

Рассказывает Ингмар Бергман: «Я поехал на аэродром, чтобы встретить Ингрид. Она села в машину, и едва я успел включить скорость, как она сказала: «Ингмар, мне не нравится то-то, то-то и то-то в твоем сценарии. Разве может мать говорить так, как это написано у тебя? Она говорит так жестоко».

— Это длинная история,— ответил я.— К тому же это *ее* манера так говорить.

Какое-то время мы ехали молча, и я должен признаться, что был несколько обескуражен тем, что Ингрид говорила так прямо. Потом она сказала:

— Ингмар, я должна сказать тебе одну вещь, прежде чем мы начнем работать вместе. Я всегда сначала *говорю*, а потом *думаю*.

Эти ее слова показались мне удивительной и несколько необычной откровенностью, что стало ключом к нашим взаимоотношениям, так как ее совершенно внезапная реакция, которая не всегда кажется тактичной, объясняет ее человеческую сущность. Когда Ингрид говорит, ее надо слушать. Вначале иногда может создаться впечатление, что это звучит глупо и бессмысленно, но потом оказывается, что это совсем не так. Ее надо слушать, потому что эта ее внезапная реакция очень важна.

Я видел все фильмы, сделанные с Ингрид в Америке. Единственно, что я не посмотрел, так это американскую версию «Интермеццо» с Лесли Хоуардом[3]. В те времена я был молодым режиссером, и мы все были увлечены американскими фильмами и американской кинотехникой.

Некоторые из первых фильмов Ингрид, снятых в Америке, честно говоря, не были произведениями искусства, но я очень хорошо помню, что всегда был захвачен выражением ее лица, что бы она ни делала. Ее лицо, кожа, глаза, рот и особенно губы излучали нечто необыкновенное и обладали огромной эротической силой воздействия.

Я всегда считал, что с ней обошлись очень несправедливо в Швеции, куда она привезла ораторию «Жанна д'Арк на костре» (оратория Онеггера, поставленная Роберто Росселлини с Ингрид Бергман в главной роли). Мне не кажется, что тут дело было в режиссуре; у меня создалось впечатление, что Жанна — это ее собственное творение. Поэтому было отвратительно, что все критики объединили свои усилия, чтобы уничтожить ее. Это было не только несправедливо, это была своего рода месть. Ингрид добилась большого успеха, и это очень злило шведов, особенно когда этот успех, как это было в истории с Ингрид, не пытались скрыть. В Швеции вообще не афишируют свои успехи, так как люди, получающие от этого удовольствие, вскоре становятся непопулярными. Мне кажется, что реакция в отношении Ингрид была типично шведской: ее хотели поставить на место. Когда живешь за пределами Швеции, все это выглядит забавно со стороны; но когда тебя шельмуют в твоей же стране, даже если ты знаменит во всем мире, мнение всего остального света не имеет значения. Всегда бывает больно, когда тебя так отделывают в Швеции.

Я это знаю по собственному опыту».

По дороге с аэродрома я рассказала Ингмару, что Роберто[4] никогда не разрешал мне сниматься у других режиссеров, кроме Жана Ренуара, и как недавно я набралась мужества и сказала Роберто, что буду играть в фильме Бергмана. Я даже попыталась заткнуть уши, ожидая вспышки гнева у Росселлини, но вместо этого увидела слезы в его глазах. К моему удивлению, он сказал: «Отлично, очень правильно — и ты должна сыграть в нем на шведском языке».

Рассказывая об этом Ингмару, я взглянула на него: он остановил машину, потому что теперь *у него* в глазах были слезы. У этих двух людей было много общего.

Мы подъехали к дому Ингмара, и я познакомилась с его женой, которую тоже зовут Ингрид. Так что у нас за обедом было две Ингрид Бергман. Мы условились встретиться на следующий день в 10.30 утра. Я встала рано, поплавала в его бассейне, прогулялась по лесу, восхищаясь природой, и ровно в 10.30 была в кабинете Ингмара. Открыв сценарий, я сказала: «Как это мать могла не видеть своих детей семь лет?»

Ингмар громко рассмеялся.

— Слава богу, что ты начала не с первой страницы,— сказал он.

Фильм «Осенняя соната» рассказывает о всемирно известной пианистке, вернувшейся в Норвегию, чтобы повидаться со своими дочерьми. Одна из них (ее играет Лив Ульман) замужем за священником и живет в деревне. Другая дочь страдает физической неполноценностью, ей трудно общаться с другими людьми. Она живет у сестры и шурина. В полночь героини Лив и Ингрид встречаются внизу, в гостиной, и между ними происходит одна из самых тяжелых эмоциональных сцен, когда-либо поставленных в кино.

Ингмар был убежден, что весь его фильм рассказывает о любви: о любви или ее отсутствии, о стремлении любить, о превратностях любви, о любви, которая един-

[3] Речь идет о фильме американского режиссера Грегори Ратоффа «Интермеццо» (1939), представлявшего собой римейк одноименной картины, снятой в 1936 году шведским режиссером Густавом Муландером. В обоих фильмах главную женскую роль исполняла Ингрид Бергман. Картина Г. Ратоффа неоднократно демонстрировалась по советскому телевидению.

[4] Роберто Росселлини, итальянский кинорежиссер, в то время — муж Ингрид Бергман.

ственно дает нам шанс выжить. Вероятно, он был прав. Почти прав, во всяком случае. Но я возражала: «Твой сценарий действует крайне удручающе. У меня самой три дочери, конечно, между нами иногда бывают столкновения, но то, что ты написал! Нельзя ли, например, немного пошутить в некоторых сценах?»

— Нет,— сказал Ингмар.— Никаких шуток. Ведь мы будем ставить не твой сценарий. У меня речь идет о Шарлотте, концертирующей по всему свету пианистке.

— Но как можно семь лет не видеть своих дочерей?! Ведь одна из них калека, и она умирает. Я не могу поверить в такое.

Лив и я, обе матери, пытались спорить с ним. Я говорила: «Ингмар, видимо, люди, с которыми ты общаешься,— *монстры*». Но ничего не помогло. Его нельзя было поколебать.

Рассказывает Лив Ульман: «Я снялась в двенадцати фильмах у Бергмана, поэтому, когда он позвонил и сказал, что надеется уговорить Ингрид Бергман сниматься в нашем фильме, я была очень рада. Он считал, что содружество Ингрид — Лив будет удачным, учитывая все то общее, что есть между нами. Он также ищет общее между собой и своими артистами, потому что нам приходится примерять к себе многое из того, что присуще ему. Я с нетерпением ждала встречи с Ингрид Бергман как с человеком и работы с ней как с актрисой, поскольку так же, как и многие в мире, чувствовала, что уже почти знакома с ней.

Знакомство с Ингрид стало для меня событием огромной важности, так как я считала, что женщина, пережившая столько, вероятно, должна быть переполнена горечью, а к тому же, будучи еще и голливудской кинозвездой, и сентиментальностью.

Но вместо этого я увидела самую непосредственную из когда-либо встреченных мною в жизни женщин, и это я говорю совершенно честно.

Сначала, конечно, было много споров между Ингрид и Ингмаром: ведь Ингмар привык ко мне и к другим постоянным членам нашей киногруппы. Мы понимаем друг друга без слов, не подвергая сомнению ничего из того, что он говорит. Ингрид же со свойственной ей исключительной прямотой сразу же начала ставить под сомнение отдельные места в сценарии.

— Мы не можем говорить так много, здесь надо кое-что вычеркнуть!

К концу чтения сценария вся наша киногруппа, все те, кто так хорошо знал Ингмара, готовы были провалиться сквозь землю. Я помню, что вышла в другую комнату и заплакала, так как была уверена, что у нас ничего не получится. Ингмар не привык к такому обращению, Ингрид тоже не сможет держаться иначе, раз она так прямолинейна. Я переживала за них обоих, конечно, все же больше за Ингмара, потому что знала его ранимость во всем, что касалось его сценариев. Он и сам часто думает: «А хорошо ли это?» Но если *это* ему скажет кто-нибудь другой, он впадает в отчаяние. Итак, я стояла в комнате и плакала, когда появился Ингмар. Он был похож на собаку, пережидавшую бурю и дождь в будке. Он сказал: «Не знаю, что мне делать. Неужели сценарий так уж плох?» «Нет,— ответила я,— и Ингрид тоже, безусловно, так не считает. Она просто еще не привыкла к тебе, а ты — к ней. Но вы, возможно, еще сможете найти общий язык!»

Нас было всего пятнадцать человек, работавших над «Осенней сонатой» на одной из киностудий в Осло, и две трети составляли женщины. Ингмар считает, что женщины более эффективны в работе и не так истеричны, как мужчины. Но сам Ингмар умеет добиваться такой собранности и доверительной атмосферы на съемочной площадке, благодаря которым он достигает необходимой для него интенсивности в работе, и это-то и делает его тем большим художником, каким он является. Создается впечатление, что он совсем не ест, а живет на одном кислом молоке, очень мало спит, а только и делает, что думает.

Кого бы мне ни приходилось играть, даже если это женщина, ничего общего со мной не имеющая, я должна ее понять. Так, например, в фильме «Визит»[5] я играла женщину, одержимую жаждой мести: она хотела, чтобы человек, разбивший ей жизнь, умер. Мне совсем не свойственна подобная одержимость, но я могла понять эту женщину. Вполне возможно, что такое могло быть; я могла *понять* такое чувство и выразить его. Но я не могу играть то, чего не чувствую, а в «Осенней сонате» было много такого, что мне было непонятно и казалось неправдоподобным.

Вспоминает Ингмар: «Я пытался объяснить Ингрид, что не все люди похожи на нее. Тебе придется сыграть совсем другой тип матери, нежели ты сама, но ничего не поделаешь, хоть Шарлотта и будет для тебя нелегкой ролью, тебе все же надо будет научиться поступать так, как она, и так же воспринимать действительность. Я здесь для того, чтобы помочь тебе, и, возможно, вместе нам удастся сделать это. Вместе с тем мне казалось несколько странным, что все то, против чего восста-

[5] «Визит» (1964) — фильм западногерманского кинорежиссера Бернхарда Викки.

вала Ингрид, было очень близко ее натуре. Иногда она была очень резкой в своих суждениях, и это сближало ее с Шарлоттой».

Я продолжала возражать Ингмару: «Семь лет! Не видеть своих детей семь лет! Это невозможно!»

Чтобы заставить меня замолчать, он изменил в сценарии цифру семь на пять, хотя потом, уже в окончательном варианте фильма, я снова услышала: семь лет. Он продолжал настаивать: «Конечно же, есть такие женщины, которые могут быть вдали от своих детей так долго. Они не хотят иметь с ними хлопот и слышать об их проблемах. Они заняты своей карьерой, своей собственной жизнью, а все прочее отметают. Как раз об этом и рассказывает наш фильм. О таких *женщинах*».

Его не интересовало, что все мои друзья вокруг говорили: «Наконец ты играешь самое себя!»

Вспоминает Ингмар: «В одной из сцен «Осенней сонаты» — ночном разговоре между дочерью и матерью — последняя чувствует себя совершенно подавленной. Она окончательно сломлена и обращается к дочери, которая дождалась своей мести: «Я не могу больше. Помоги мне. Дотронься до меня. Ты не можешь меня любить? Не можешь попытаться понять меня?» Она говорит это безжизненным голосом, до предела обнажая свое внутреннее состояние. Эту сцену мы репетировали в Стокгольме, прежде чем приступить к съемкам в Осло. У Ингрид, как и у меня, осталось чувство неудовлетворенности от исполнения этой сцены. Затем надо было снять этот материал. Установили камеру и свет. Сделали перерыв, чтобы выпить кофе. Я сидел и разговаривал со Свеном Нюквистом[6], когда к нам вдруг подошла Ингрид. Она стояла передо мной вне себя от бешенства.

— Ингмар! — сказала она.— Ты должен объяснить мне эту сцену! Ты не можешь вот так взять и бросить меня. Ты должен объяснить мне ее!

Она была очень взволнованна. В интонациях ее сквозила злость.

Не помню, что я говорил. Не думаю, что это было что-нибудь важное, но именно вспышка гнева у Ингрид была попыткой с ее стороны найти правильные интонации и мотивировку для исполнения этой сцены. В этом я убежден».

Я очень хорошо помню эту вспышку гнева. Я подошла к Ингмару и крикнула: «Я не могу сыграть эту сцену! Я не чувствую ее!» Рядом с ним сидела Лив, она встала и быстро вышла, но скоро вернулась обратно. У нее на губах играла эдакая легкая улыбочка: она хотела увидеть, чем все кончится.

Он вскочил и пошел прямо на меня. Он тоже был вне себя, но инстинктивно я чувствовала, что он понимает меня. И он ответил правильно: «Если бы ты оказалась в концентрационном лагере, ты бы говорила *все, что угодно*, лишь бы получить помощь!»

Я поняла его мысль сразу же и почувствовала безнадежность и безмерность своего поражения и отчаяния. Да, именно так должны были, вероятно, себя чувствовать люди в концентрационном лагере. Теперь я могла сыграть эту сцену.

Ингмар любит артистов. Всю свою жизнь он пробыл в театральной среде и поэтому относится к ним, как к своим маленьким детям. Ему так хочется, чтобы им было хорошо. И мы, артисты, знаем, что он страдает вместе с нами и за нас. Когда мы продираемся через дебри трудных сцен, он помогает нам в этом. Достаточно бывает посмотреть ему в глаза, чтобы узнать его мнение: «Это было нехорошо! *Но зато вот это...*» — и в глазах у него начинают блестеть слезы.

Конечно, как режиссер он иногда проговаривает какие-то реплики, но он не похож на тех, кто проигрывает всю сцену и произносит весь текст, пока тебе не начинает казаться, что уж лучше было бы им самим сыграть за тебя эту роль. Он лишь слегка намечает рисунок роли, давая представление о том, что бы он хотел здесь увидеть. Он не тратит энергию зря и сразу же видит, если не убедил собеседника, чтобы остановиться и узнать, что было непонятно. Или же он может сказать: «Больше мы не будем репетировать. Получилось». Иногда он спрашивает: «А как ты думаешь?» И выслушав тебя, скажет: «Это совершенно неверно» — и объяснит так, что сразу же все встанет на свои места. Он никогда не повышает голоса, во всяком случае во время съемок нашего фильма этого не было.

Камера у Бергмана всегда работает на крупных планах, фиксируя малейшее движение мысли на лбу, в глазах, в линиях рта или подбородка. В определенном смысле это было для меня в новинку. Я так долго играла в театре, а ведь там ты играешь и для зрителей, сидящих очень далеко, что привыкла к крупным жестам и громкому голосу. С другой сто-

[6] Постоянный оператор фильмов И. Бергмана.

роны, я знала, чем чреват крупный план: он может создавать нюансы, которые совсем не были задуманы вначале. Так в «Касабланке»[7] мое лицо зачастую просто ничего не выражало, абсолютно ничего. Но зрители видели в нем то, что хотели увидеть, читали те мысли, которые им хотелось прочитать. Они играли вместо меня.

Вспоминает Ингмар: «Постепенно я стал понимать, что Ингрид крайне необходимы спокойствие, нежность и контакт. Я был для нее чужим, она не доверяла мне полностью. Поэтому мне надо было показать, что же я в действительности испытываю по отношению к ней. Невозможно себе представить, но у меня возникло чувство, что больше нет нужды быть вежливым или выбирать стратегию, или дипломатические ходы, или же подыскивать правильные выражения. Я почувствовал себя полностью раскованным. Сердился, когда чувствовал приступы гнева, иногда даже бывал жестоким с ней, проявлял режиссерский деспотизм. Но одновременно я давал ей понять, как глубоко я ее люблю.

Мы не понимали друг друга лишь в первые дни — во время репетиций, которые длились около двух недель. Потом у нас не было никаких осложнений: у нас установился общий ток крови в процессе совместной работы, чувства бурлили и затихали, все проблемы решались.

Кроме того, я думаю, что она за это время узнала то, о чем раньше не подозревала. На студии работало много женщин, и это был первый фильм, когда она смогла ощутить сестринскую заботу со стороны других женщин, особенно со стороны Лив, что также не могло не повлиять на ее эмоциональное состояние.

Я был знаком с Ингрид всего лишь три года, но тем не менее у меня было чувство, что знаю ее всю жизнь. Мы относились друг к другу как брат к сестре, и это была не шутка, мы считали именно так, и иногда у меня возникало чувство, что она моя сестра. Чаще — младшая сестренка, о которой я должен заботиться, а иногда — старшая, преисполненная здравого смысла и вразумляющая своего младшего брата, который ведет себя не так, как надо.

Кто-то сказал о ней: «Ингрид повенчана с камерой, и камера ее любит». Это правда. Камера любит настоящих киноартистов, она ищет их лица, передает их эмоции, устремляется вслед за движением их рук и тела. У камеры есть свои фавориты. Она беспощадна к тем людям, которых она не любит. Объяснить это нельзя. Артист может быть единственным в своем роде, несравненным на сцене, но дайте ему сыграть ту же самую роль перед камерой, и он не произведет никакого впечатления. Камера замрет. Она будет как бы мстить, распознав в нем мертвеца.

Я глубоко сожалею, что мы не встретились с Ингрид раньше на съемочной площадке, потому что она обладает способностью зажигать и побуждает меня писать для нее роли. В «Осенней сонате» я нахожу наиболее удачной ту сцену, где она садится и рассказывает о своем друге, умершем в больнице, и об их последней ночи. Сколько бы раз я ни смотрел эти кадры, они всегда кажутся мне удивительными: в них она ни в чем не нарушает гармонии и очень тонко заканчивает весь эпизод. Для меня эта сцена в фильме останется одной из самых прекрасных за всю мою режиссерскую жизнь».

Два года спустя, летом 1979 года, я снова приехала на Форё навестить Ингмара. Тогда он показал мне длинный документальный фильм, в котором он заснял работу над «Осенней сонатой». Я даже не обратила внимания, как это происходило, так как операторы и технический персонал всегда были заняты своим делом, и они часто пребывали где-то за моей спиной, так что я не могла видеть камеру.

Я увидела себя такой, какой раньше никогда не знала. Это явилось для меня полным откровением. «Мне бы следовало посмотреть этот фильм до начала нашей работы»,— сказала я Ингмару. Но на самом деле мне бы следовало посмотреть его сорок лет назад. Тогда, возможно, со мной было бы легче иметь дело. Я и не предполагала, что могу доставлять столько хлопот: безостановочно говорю, постоянно возражаю. Все это выглядело очень неприятно. Но, вероятно, полезно увидеть себя такой, какая ты есть на самом деле. Приходится лишь надеяться, что в молодости ты была более сговорчивой. Но утверждать это я не берусь.

Документальный фильм начинается с того, что Ингмар сидит, положив ноги на стул, и говорит: «Приветствую всех. Мне очень приятно снова работать со всеми вами». Затем начинается читка сценария, и я сразу же вступаю в спор: «Это кусок самый скучный из всего того, что мне пришлось когда-либо читать. А этот слишком растянут. Здесь же я вообще не понимаю, о чем идет речь!»

Скрытая камера показывает в этот момент лицо одной из женщин из административного персонала: она смотрит на меня, как будто хочет убить. На ее лице написано: если Ингрид Бергман все же

[7] «Касабланка» (1943) — фильм режиссера Майкла Кёртица.

будет сниматься в этой картине, мы ее никогда не сделаем. Я не обвиняю ее. Если я могла вести себя подобным образом в течение первых же пяти минут, то как они смогли выдержать восемь недель?

Потом эта женщина призналась, что вовсе не испытывала тогда ко мне чувства ненависти. Она была просто потрясена, что кто-то посмел обращаться с Ингмаром подобным образом.

Ингмар пытается успокоить меня: «Так, так, Ингрид. Когда мы дойдем до этого места, мы прорепетируем и посмотрим, как оно будет выглядеть».

А вот мы стоим на полу, где размечено местонахождение каждого человека, и я снова начинаю спорить: «Как это так? Лежать на полу? Зачем? Ты в своем уме, ведь публика будет смеяться!» Наконец мы приступаем к съемкам, и здесь я выгляжу несколько лучше.

Подумать только, несмотря на то, что я сама участвую в этом документальном фильме, он производит удивительное впечатление. Это все равно что посмотреть детектив. Получится ли у нас? Сможем ли мы сработаться? Безусловно, это был самый замечательный из когда-либо виденных мною документальных фильмов о том, как снимают картину, хотя моя роль в нем, как бы это помягче сказать, весьма сомнительна. Ингмар намерен передать его со временем в Шведский киноинститут.

Мне было очень приятно работать с Ингмаром и Лив, со всей их группой. Они были так не похожи на других, относились к работе с такой серьезностью.

До конца съемок оставалось две недели, когда я обнаружила опухоль под мышкой. Я поняла, что болезнь прогрессирует, и стала ужасно нервничать, мое состояние не осталось незамеченным.

Однажды Ингмар подошел ко мне и сказал: «В чем дело? Чем ты обеспокоена?» Я ему рассказала, что мне было нужно снова лечь в больницу.

Ингмар все понял: «Я сразу же сокращу число съемок с твоим участием. Тебе не надо будет сниматься в эпизодах на природе. Мы просто оденем кого-нибудь в твою одежду, а сцену, над которой мы сейчас работаем, мы снимем в павильоне, в студии, чтобы ты сразу могла уехать в Лондон».

Я снялась во всех сценах, где это надо было Ингмару, и улетела в Лондон.

Перевод со шведского Н. Е. Френкель

Ефим Гамбург

Инициатива продолжается

Год назад Москву посетила большая группа американцев, представлявших различные круги американского общества; людей, объединенных идеей сохранения мира на земле. Называлась она «Центр советско-американского диалога».

С активной помощью СКЗМ (Советский комитет защиты мира) эта организация стала знакомиться с нашими общественными организациями. Американцы посетили Союз кинематографистов. Среди показанных им фильмов оказалась и моя лента «Шпионские страсти». Она-то, очевидно, и повернула мою судьбу в сторону активного миротворчества. Федор Хитрук познакомил меня с продюсером Лориэн Тауэрс, которая горячо поддержала возникшее предложение сделать совместный фильм о стереотипах наших представлений об американцах и их представлений о нас. Задумана была лента как пародийно-сатирическая, а это как раз тот жанр, каким я в основном и занимаюсь в мультипликации. Таким образом я влился в ряды «народной дипломатии» и с группой таких же миротворцев — а нас оказалось около ста человек — в начале этого года побывал в Соединенных Штатах Америки.

«Встреча народных дипломатов на высшем уровне» — так и только так называли американские друзья наше пребывание в Вашингтоне. К открытию конференции — а она была организована «Центром советско-американского диалога» на добровольные пожертвования — съехалось более 400 американцев из разных штатов страны. Вместе с нашей делегацией они составили внушительное собрание. Ежедневно в течение пяти дней мы общались друг с другом на разных этажах гостиницы «Радисон», в номерах — за «круглым столом», в огромном зале на пленарных заседаниях, в штабных комнатах... Каждая встреча начиналась улыбкой и заканчивалась дружеским рукопожатием. Словом, на конференции царила атмосфера полной доброжелательности и доверия и еще, пожалуй, праздничной приподнятости. С самого начала гостеприимными хозяевами был провозглашен главный принцип диалога: говорить о том, что нас объединяет, и исходя из этого разработать будущие совместные проекты. Эту же мысль образно высказал руководитель нашей делегации Генрих Боровик. «Представьте себе нашу встречу,— сказал он,— как встречу на теннисном корте. Но находимся мы не по разные стороны сетки, отбивая удары друг друга (чем сильней удар, тем сильней ответ), а по одну сторону; на противоположной стороне корта собраны все наши общие проблемы. Вот с ними-то мы и должны сражаться».

Не буду подробно останавливаться на пленарных заседаниях, на которых утверждалось то, что предлагали рабочие группы. Расскажу о группе, участником которой был я.

Сопредседателем нашей кино-театральной рабочей группы был Валентин Черных. В группу входили: Сергей Бондарчук, Евгений Матвеев, Владимир Любомудров, Василий Лановой, Элина Быстрицкая, Александр Градский, Александр Журбин и автор этих строк. Алексей Симонов и Тенгиз Семенов вошли в группу телевидения.

С американской стороны сопредседателей было двое: Элен Дэвис и Эд Леви, документалисты. Очень активно работали также режиссер-документалист Карен Джакобс из Калифорнии, продюсер организации «Волна будущего» Артур Канегис, театральные деятели Иан и Сиерра Бут, продюсеры Энн Борин, Барбара Паркер, а также хорошо известные у нас кинодеятели — Марк Герзон, президент «Американо-советской киноинициативы», и Дэвид Волком, основатель и президент фонда «Дитя мира», автор театрализованного представления, которое показывалось у нас и в США. И эти деятели, и другие наши американские коллеги были всерьез озабочены прежде всего идеей содружества.

Итак, первое заседание группы. Все усаживаются лицом друг к другу за столы, образовывающие большой квадрат. У каждого микрофон и наушники: живому обмену идеями помогают синхронные переводчики. Американский сопредседатель предлагает порядок работы: выдвижение проекта, краткая его аннотация, занесение проекта на большой лист бумаги, висящий на стене, обсуждение. Проходит идея, получившая одобрение большинства присутствующих.

Первый проект: «Казаки в Техасе». Владимир Любомудров рассказывает историю о том, как в 1900 году в Техас приехали «русские ковбои» (так их называют в Америке) — закупать лошадей. События разворачиваются так, как им положено разворачиваться в стопроцентном ковбойском фильме: нападения, стрельба, погони. Проект фиксируется на бумаге.

Второй проект: его представляет Иан Бут, продюсер и театральный режиссер. Он говорит о театральном представлении с привлечением артистов двух стран, которое должно будить в людях социальную активность и направлять ее на улучшение всего человечества. Для этого зрелища продуманы и подготовлены сценические эффекты с применением новейшей компьютерной, лазерной и другой техники. Правда, пока не очень ясно, чему это представление посвящено. Проект поэтому не фиксируется.

Третий проект: «Фильм о Рерихе». Рерих как образ Человека будущего. Гражданин Мира. Представитель общечеловеческой культуры. Валентин Черных говорит, что на «Мосфильме» было несколько сценариев о Рерихе. Идея совместной постановки поддерживается. На стене появляется бумага с этим проектом.

Четвертый проект: «Молдаванка, Молдаванка». Представляет проект композитор А. Журбин. Не столько представляет, сколько исполняет: поет песни из музыкального фильма по одесским рассказам Бабеля. Имеет успех. Проект вывешивается на стенку.

Пятый проект: фильм о фантастических событиях 2020 года. Артур Канегис излагает две версии одной темы. Гражданин США, спасаясь от ядерной войны, покидает Землю в специально оборудованной капсуле (в другом варианте он засыпает надолго в каком-то укромном месте). Проходит время. Герой возвращается на землю (просыпается) и ничего не может понять. Все, как говорится, «о'кэй», никакой войны не было, на планете царят мир и дружба. Бедолага со старым мышлением никак не может перестроиться, приспособиться к новым обстоятельствам, оттого и попадает в ряд драматических ситуаций. Проект получает поддержку.

Шестой проект: «Стереотипы». Выдвигается обеими сторонами: идея этого фильма, как я говорил вначале, родилась еще в Москве. За «круглым столом» проект представляю я, режиссер фильма, и Лориэн Тауэрс, продюсер. Никто не сомневается в необходимости такого фильма. Идея принимается.

Так — несколько дней.

В последний день было также зафиксировано предложение о создании советско-американского центра культуры, который мог бы взять под контроль осуществление выдвинутых проектов.

Интересная дискуссия возникла на заседаниях, когда стали выясняться реальные возможности сторон в финансовой поддержке каждого проекта.

Оказалось, что ни в один проект, кроме постановки «Стереотипов», никто из присутствующих американцев не берется вкладывать деньги. Вам, говорили они, хорошо, вам под любую идею отпустят деньги, если вы убедите свое руководство. Не важно, что будет потом. Мы так не можем, никто не станет вкладывать деньги, пока не будет на сто процентов уверен в успехе предприятия. Постоянно звучало волшебное слово «маркетинг». Мало изучить спрос, надо еще его и подготовить. На примере «Стереотипов» я уже понял, что это такое. Чтобы привлечь партнеров, Лориэн Тауэрс переписала трехчасовую программу моих фильмов — в обмен на фильмы тех, с кем мне пред-

стоит работать. Заключила контракт на двадцатиминутную документальную ленту о том, как будет создаваться наша мультипликация. Заказала партию значков и маек с эмблемой фильма. Заранее готовит ТВ к показу фильма. Постоянно информирует нашу сторону о проделанной работе, побуждая тем самым и нас к активным действиям. Надо отдать должное Советскому комитету защиты мира и Фонду мира, которые субсидируют проект,— они также проявили оперативность. Нетрадиционно быстро откликнулись и Госкино, и киностудия «Союзмультфильм»: наша картина вставлена в план, и уже приезжает американская группа.

Вернемся, однако, в гостиницу «Радисон» — за «круглый стол», где шел горячий и откровенный разговор о серьезных финансовых проблемах, которые стоят в Америке на пути интересных замыслов, мешают их осуществлению. У товарищей, как говорится, наболело, да так, что Валентин Черных пошутил: «Ребята, может, мы зря перестраиваемся?»

И все же, проявив искреннюю заинтересованность, американцы в конце концов нашли способы решения сложных вопросов — не всех, но большей части. Совместное обсуждение проектов привело к сближению сторон. И мы, и наши американские коллеги поверили в необходимость и возможность основательных творческих контактов. В конечном счете под проектами, развешанными на стене, появились конкретные имена.

После нашей встречи в Вашингтоне мы разбились на группы и разъехались по разным штатам Америки. Жили в американских семьях и имели возможность, таким образом, увидеть жизнь американцев с близкого расстояния. Это были пять дней насыщенной работы: по шесть-семь встреч ежедневно, не считая выступлений на радио и по телевидению. Встречи в школах, в клубах деловых людей, в монастыре, в университете, в мэриях и муниципалитетах, в частных домах и официальных учреждениях. В потоке многочисленных, самых разнообразных вопросов кино занимало главное место. Впечатление от всех встреч поразительное. Развитие их шло как бы по одному сценарию. Сначала, как правило, в зале царила настороженность. Потом два, три, четыре часа откровенного разговора, и у подавляющего большинства собравшихся — полное к нам доверие. Так что без ложной скромности можно сказать, что кинематографисты внесли достойный вклад в движение «народных дипломатов». Особенно полезными оказались личные контакты.

Процесс пробуждения доверия к нашей стране, свидетелями которого мы были,— вот самое дорогое и ценное, что долго будет хранить память. Ведь мы сумели убедить американцев в необратимости происходящих в нашей стране перемен — а таких американцев были сотни. Встречи в Америке подтвердили, что перестройка — это не только наше внутреннее дело, это факт международной жизни. И обратной дороги у нас нет.

Памяти Джея Лейды

Умер Джей Лейда. Хочу написать несколько строк о нем, о его кинематографическом мире.

Мы привыкли к мысли, что существует кинематографический мир актера, оператора, режиссера, кинодраматурга... А исследователя? Того, кто сам не снимает фильмы, а лишь изучает, рассматривает их в эстетическом и социальном контексте? Есть ли у него собственный экранный мир?

...Микрозал в Союзе кинематографистов в Москве. Несколько часов подряд мы смотрим, не отрываясь, две учебные картины, обе полнометражные. Эти фильмы смонтированы Джеем Лейдой. Он решил воссоздать на экране историю режиссерской мысли Сергея Эйзенштейна во время работы над фильмом «Да здравствует Мексика!». Уникальный документ: мы видим варианты, дубли, те или иные решения одного и того же эпизода... Эти монтажные фильмы Лейды не что иное, как исследования, сопоставимые с научными трудами, книгами, диссертациями, только, может быть, более впечатляющие.

Увлеченность Лейды Эйзенштейном не случайна. Еще в 1933—1935 годах Джей Лейда учился у Эйзенштейна во ВГИКе, а после этого был ассистентом-практикантом на фильме «Бежин луг».

Любовь Джея Лейды к Эйзенштейну действенна. Первые книги Эйзенштейна, изданные на английском языке,— «Чувство кино», «Форма кино» и сборник статей — перевел Лейда. К сожалению, в то время у нас не нашлось мыслящего издателя, который решился бы опубликовать теоретические сочинения С. М. Эйзенштейна. (Тормоза эти, увы, продолжают действовать и в наши дни.) Лейда выполнил свою задачу на высоком профессиональном уровне.

Глубокое уважение к советскому кино как провозвестнику обновления мирового экрана Лейда выразил в своей книге, посвященной истории кинематографа СССР (она вышла только на английском языке). Не со всеми положениями Лейды, высказанными в этой книге, можно согласиться, но это основательный труд, передающий точку зрения автора на истоки и развитие советского кино. Только догматическими предрассудками можно объяснить то, что она не была переведена у нас хотя бы в важнейших фрагментах. Она даже не упомянута в недавно вышедшем энциклопедическом «Кинословаре» в заметке о Лейде (говорю в укор самому себе как члену редколлегии).

Единственная книга Лейды на русском языке — это «Из фильмов в фильмы», рассказ о том, как под рукой опытных мастеров оживают архивные кинодокументы, как они молодеют, обретают новый, актуальный смысл.

Кинематографический мир Лейды не ограничивается нашим кино. Он отлично знал кино США, по нескольку лет работал в киноархивах Франции, ГДР, Китайской Народной Республики.

Лейда — неизменный участник наших фестивальных встреч, научных симпозиумов, посвященных Эйзенштейну. И это — тоже составная часть его кинематографического мира. У Лейды много друзей в нашей стране. Личные архивы многих из нас хранят его прекрасные письма. Не только в научных трудах, но и в строках писем отчетливо предстает облик этого правдивого, скромного, глубокого исследователя, одного из виднейших представителей американской кинематографической культуры, прогрессивного кино мира.

Илья Вайсфельд

Синерама

ВЕНГРИЯ

Еще в период съемок фильма «Дневник для моих любимых», второй части автобиографического киноромана (первая — «Дневник для моих детей»), режиссер Марта Месарош заявляла в интервью, что намерена делать третью часть, а может быть, даже и четвертую. Во всяком случае, для третьей, которая, по замыслу, охватит события трагической осени 1956 года, уже имеются наметки сценария и определилось название: «Дневник для моих родителей».

Но спустя некоторое время после премьеры второго «Дневника...» венгерскую прессу облетело удивившее всех сообщение: Марта Месарош ставит фильм... «Красная Шапочка и Серый Волк в 2000 году». «Не удивляйтесь,— говорит журналистам Марта Месарош.— Я давно мечтала сделать этот фильм. Лет двадцать вынашивала замысел, и вот, наконец, представилась возможность осуществить его. Он, в сущности, будет говорить о том же, о чем предыдущие мои фильмы. О человеческих отношениях. О любви, о желаниях, о том, как они осуществляются.

Я люблю эту сказку и вообще люблю сказки, но в детстве я не так часто их слышала. Мне было три года, когда мы с мамой жили в Вене, а мой отец жил тогда в Москве. Мы снимали квартиру в странном доме, и я всего боялась, а мать отвлекала меня сказками. Потом уже я сама, еще оставаясь ребенком, рассказывала их другим. Я вообще любила фантазировать. Во время войны мы жили во Фрунзе. Ребятишек нашего дома, собиравшихся в конце сада, я развлекала страшными сказками. Очень любила сказки братьев Гримм. И в институтские годы, когда жадно глотала книги, предпочитая их свиданьям и танцам, не знаю, что я чаще читала — французскую литературу, в которую была влюблена, «Неточку Незванову» Достоевского, которую позже хотела перенести на экран, или братьев Гримм.

К сказке меня толкнула сейчас, кроме того, и моя всегдашняя любовь к детям. Если бы не моя профессия, я бы родила, мне кажется, пятнадцать детей. В детском мире все — красота и правда. Потому, наверное, и люблю среди других Бергмана и Феллини, что они трогательно и бережно говорят в фильмах со своим детством. И в «Инопланетянине» Спилберга много искренности и любви. Для меня самые большие кинохудожники те, кто способен сохранить чистоту и открытость.

Когда-то и я хотела снимать детские фильмы, но у нас в кино негласно это считается чем-то не очень серьезным. Серьезным считается заниматься политикой. Однако я подумала, что в теперешнем моем возрасте я уже могу себе позволить осуществить хотя бы часть своих желаний.

Мой фильм только отчасти экранизация. Я попробовала поискать ответы на занимающие меня вопросы. Почему у Красной Шапочки нет отца? Куда исчез мужчина из этой семьи? Почему бабушка не живет вместе с ними? Это будет сказка о сегодняшних детях и сегодняшних взрослых, в которой волшебные элементы предстанут как сами собой разумеющиеся, поскольку детская фантазия способна перемешать их с реальностью».

История, которую расскажет новый фильм Марты Месарош, начинается в большом современном городе, на верхнем этаже дома-башни. Здесь живет мама с маленькой Красной Шапочкой. Они остались одни, отец Красной Шапочки покинул их. Мама метеоролог, она получает работу на метеорологической станции в лесу, в котором живет бабушка Красной Шапочки.

Живут все трое довольно однообразно — до тех пор, пока не появляется в лесу Волк. Есть в этой истории и охотник, только у Месарош он ученый-энтомолог. Энтомолог и мама влюблены друг в друга, и девочке начинает казаться, что это и есть ее отец.

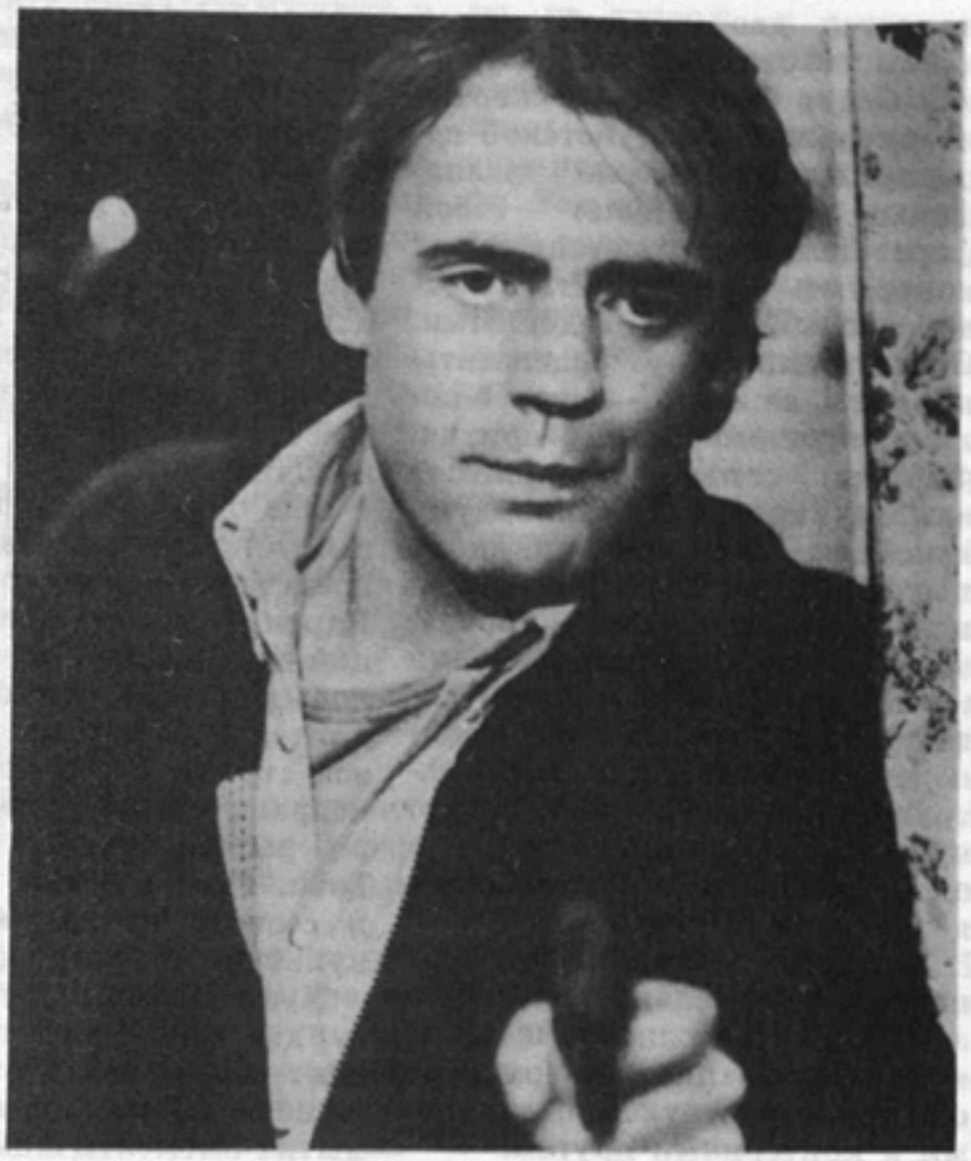
«Красная Шапочка и Серый Волк в 2000 году»

Беда все же случается — точно, как в старой сказке: Волк проглатывает бабушку и Красную Шапочку. Они бродят в желудке Волка и находят его сердце. «Трудно сказать, отчего умер Волк,— говорит Марта Месарош.— От ружья ли охотника-энтомолога, или оттого, что похищенная и проглоченная Красная Шапочка коснулась его сердца. Как бы то ни было, энтомолог освобождает ее и бабушку. Красная Шапочка возвращается в город, оставляя позади лес и детство.

«Конец детства» — подзаголовок нашего фильма, смысл его в том, что каждый должен пройти через лес, даже если он опасен, если в нем живет волк. Я сама предпочитаю в жизни проходить через лес, встречаться с волком...».

Этот фильм — копродукция Венгрии и Канады. Сценарий для него написала Эва Патаки при участии Марты Месарош и известного польского актера Яна Новицкого, который играет в фильме энтомолога. На главную роль выбрана канадская девочка Фанни Лауциер. В остальных ролях Памела Гойер, Тери Тордаи и девяностосемилетняя венгерская актриса Маргит Макаи в роли прабабушки. Снимают картину Тамаш Вамош и уже обретший известность в Венгрии молодой оператор Ники Янчо, сын Марты Месарош. Финансирует картину один из самых авторитетных продюсеров Канады Рок Демерс, считающий своим долгом участвовать в создании так называемых «семейных фильмов», которые в одинаковой мере привлекательны для детей и для родителей. Марта Месарош так и определяет свою новую картину: «семейный фильм».

А. Степанов



Бруно Ганц

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН

После недавнего фильма Вима Вендерса «Небо над Берлином» исполнитель роли ангела Дамиэля, открывшего для себя мир и отказавшегося от вечности, чтобы стать смертным человеком, Бруно Ганц выдвинулся в число самых заметных европейских актеров. Комментируя его театральные и киноработы, критики вспоминают режиссерский дебют Ганца: видимо, не случайно в центре его первой документальной ленты, снятой в 1982, был актер, патриарх актерского цеха восьмидесятилетний Курт Буа. «Настоящим счастьем,— признается Ганц в интервью еженедельнику «Цайт»,— стало участие моего кумира в фильме «Небо над Берлином»: мы ведь оказались партнерами».

«Искренность. Настоящий мужчина не позволяет себе слов, не идущих от сердца»,— это кредо последнего персонажа, сыгранного Ганцем, на этот раз в театре: на Драматической сцене Западного Берлина известным режиссером Люком Бонди осуществлена постановка «Мизантропа» Мольера. Альцест, ненавидящий людей, и ангел Дамиэль, полный радости жизни,— в исполнении одного актера? «Быть может, врагом людей Альцест стал от тоски, оттого, что раньше он слишком любил их»,— размышляет Бруно Ганц о своем новом герое. «В мольеровском мизантропе мы угадываем обратную сторону ненависти — ангельскую жажду любви».

Актер, блистательно сыгравший в «Гамлете» и «Пер Гюнте», «Смерти Эмпедокла» и «Дачниках», признался корреспонденту «Цайт», что в последнее время в нем растет интерес к комическим ролям: «Это такая радость, когда люди смеются».

И. Гаагия

ИТАЛИЯ

В новом фильме Марко Феррери «Белые такие хорошие» речь идет о миссии европейцев, которая доставляет в Африку продовольствие, предназначенное для голодающего населения. Операция, поэтически окрещенная «Голубые ангелы», наталкивается на разнообразные препятствия, и раздосадованные миссионеры помышляют уже только о возвращении домой. Однако они загрязнили источник в оазисе, и расплачиваться за эти издержки цивилизации

придется двоим влюбленным, юным участникам экспедиции: они будут принесены в жертву на ритуальной водуистской церемонии. На первый взгляд фильм представляет собой фарс: белые благодетели хотят накормить черных братьев и сами оказываются съеденными. Однако, как пишут рецензенты картины, ее жанр — скорее политико-философская притча. Феррери словно спрашивает зрителя: кто же эти великодушные белые? Растерянные люди, пытающиеся забыть о собственных неразрешимых проблемах, жаждущие приключений и стремящиеся очистить совесть, приобретя индульгенции подешевле? Или наивные альтруисты? А может быть, просто чужеземцы-колонизаторы, в очередной раз навязывающие аборигенам свои рецепты?

В центре внимания авторов некоммуникабельность цивилизаций. Невозможно помочь одной цивилизации, утверждают они, руководствуясь принципами и критериями другой.

Феррери в одном из интервью выразил надежду, что его фильм заставит зрителя задуматься о важных проблемах: «В рамках благотворительности организуют грандиозные концерты. Хотел бы я знать, кто готов купить десятидолларовый билет, чтобы просто так посидеть на трибунах стадиона? Сколько бы тогда собралось людей? Современная же система дает возможность за десять долларов послушать певца и к тому же получить свидетельство о душевной щедрости».

Главные роли в фильме исполняют хорошо знакомый советскому зрителю Микеле Плачидо и молодая голландская актриса Марушка Детмерс, впервые появившаяся в фильме Годара «Имя Кармен».

А. Горин

КНР

В нескольких городах Японии были показаны работы молодых китайских кинорежиссеров, чьи фильмы называют сегодня «новой волной» в национальном кинематографе. Пресса особенно широко комментировала фильм У Тяньмина «Старый колодец», удостоенный главного приза Международного Токийского кинофестиваля 1987 года. Эта полная драматизма картина рассказывает о молодом крестьянине, который пытается вырыть колодец в маленьком горном селении, но в результате несчастного случая юноша и его возлюбленая оказываются заживо погребенными на дне вырытого колодца.

Еще один фильм, выдержанный в жанре серьезной драмы, представил режиссер У Цзыню. Картина называется «Последний день зимы». Несколько молодых людей предпринимают длительное путешествие через всю страну, чтобы добраться до исправительно-трудового лагеря, расположенного в пустыне Гоби, где работают их братья и сестры, высланные в годы культурной революции.

Хуан Цзяньсинь привез сразу две свои картины: «Инцидент «блэк кэннон» и «Перемещение». Первая лента — попытка высмеять шпиономанию. Вторая задумана как сатирическая комедия. Главный герой ее — инженер, который становится директором крупного предприятия. Чтобы избежать многочисленных скучных заседаний и конференций и заняться научной работой, он конструирует робота, своего двойника, который вскоре выходит из-под контроля, что приводит к различным смешным ситуациям.

Создатель известной ленты «Желтая страна» Чень Кайге привез в Японию свой новый фильм «Большой военный парад», в котором рассказывается о подготовке и проведении военного парада в Пекине в честь 35-й годовщины образования республики. Новый тип женщины сегодняшнего Китая видит зритель в фильме Уршаны «Сезон для любви». К жанру «мистического триллера» относит критика картину Хуана Цзяньчжуна «Вопросы к живущим»: в автобусе в присутствии многих пассажиров происходит убийство. Дух убитого потом посещает каждого из участников поездки, которые не смогли предотвратить преступление.

Завершил смотр китайской кинематографии остросоциальный фильм Тянь Чжуанчжуана «Конокрад». История, рассказанная в фильме, произошла в одном из тибетских селений в 1923 году. Чтобы как-то прокормить свою семью, нищий кочевник становится разбойником.

Все восемь картин, показанных в Японии, стали, по отзывам японских критиков, свидетельством качественных изменений в китайском кино.

А. Мирончиков

РУМЫНИЯ

Как и раньше в картинах «Вечеринка» и «На левом берегу голубого Дуная», режиссер Мальвина Уршиану вновь обратилась к переломному для румынского общества периоду 50-х годов, когда к управлению страной пришел рабочий класс и небезболезненно устанавливались новые общественные отношения, из структуры которых были практически устранены представители «прошлого мира». Герои ее нового фильма «Фигуранты» — генералы, сенаторы, министры, крупные чиновники, «высший свет» и лакеи буржуазной Румынии, чьи манеры и дорогие, но уже обветшавшие наряды годятся теперь только для костюмированных фильмов,— стали фигурантами, массовкой: съемочная площадка — единственное место, где они нужны. Из толпы статистов для участия в съемках исторической картины выбрана Леонора (М. Буруянэ) — студентка, недавно исключенная из консерватории за родственные связи с аристократическим семейством. Родственники ее отца, не простившие ему женитьбы на женщине «из народа», тоже отказались от Леоноры, которая теперь, пытаясь заглушить в себе воспоминания детства и постоянное внутреннее беспокойство, ищет свое место в новой жизни.

Пресса отмечает высокий уровень актерских работ М. Буруянэ, Д. Патрики, Г. Диникэ, Д. Константина и сравнивает «Фигурантов» с работой реставратора, бережно восстанавливающего историческую ситуацию и атмосферу времени.

Л. Ларина

США

В последние годы американские компании все чаще покупают сюжеты некогда поставленных французских фильмов и приспосабливают их к вкусам своих зрителей, поручая постановку американским режиссерам, привлекая американских актеров — ведь американцы, как известно, охотно смотрят только отечественную продукцию.

Так, в «американском варианте» уже вышли картины Годара «На последнем дыхании», Ива Робера «Высокий блондин в черном ботинке», Франсиса Вебера «Игрушка» и ряд других.

Прослышав об огромном успехе комедии «Трое мужчин и младенец в люльке», шефы кинокомпании «Дисней» приобрели сценарий Колин Серро и даже поручили ей самой поставить картину в Голливуде. Потом, однако, было объявлено, что ее сценарий передан Леонарду Нимою.

В интервью «Монд» Колин Серро весьма уклончиво сказала, что американская версия ее устраивает, «что лента получилась теплой...»

После успешного проката в США (почти в двух тысячах кинотеатров) фильм перекочевал на французские экраны и, как пишет пресса, естественно, привлек внимание французов, которым любопытно сравнить копию с полюбившимся оригиналом. Таким образом, сверхприбыли компании «Дисней» обеспечены, и удачливый продюсер Жан-Франсуа Лепети заявил в «Либерасьон», что если он теперь будет получать только за эту ленту проценты от проката, от периодического показа по ТВ и на видео, ему хватит денег до конца жизни...

В американском фильме «Трое мужчин и младенец» использован, конечно, сюжет французской картины. Однако стюард Жак превратился у американцев в киноактера Джека (Тед Денсон). Однажды он переспал с партнершей, актрисой Сильвией (Нэнси Тревис), которая и подсовывает папе своего младенца.

Один из продюсеров картины Джеффри Катценберг, инициатор этого «римейка», так объясняет успех картины у массового зрителя: «Трое мужчин и младенец» противостоят фильмам, в которых показано разрушение семьи, безработица, пагубные стороны богатства. В нем женщины берут реванш: поймите же, наконец, что такое иметь ребенка, словно говорят они... Но вкусы публики меняются: через год увидите, наша продукция будет совсем иной».

А пока «Трое мужчин и младенец» победно шествуют по миру, принося немалые дивиденды создателям картины...

А. Брагинский

ФРАНЦИЯ

Свой новый фильм «Торопиться запрещено» Пьер Гранье-Дефер снял по роману Эндрю Кобурна «Прогулка вдовы».

На пляже неподалеку от курортного местечка Шарант-Маритим обнаружен труп. Затем подобные «находки» следуют одна за другой, нарушая привычный ритм летнего сезона. Следствие ведет здешний инспектор, он работает спокойно, не суетясь, и с видимым удовольствием водит за нос своего молодого помощника, который с азартом копается в туманном прошлом своего шефа. Так завязывается уже ставшая традиционной в полицейском кинематографе Франции интрига, главный узел которой — соперничество полицейских.

Отличительная черта творчества Гранье-Дефера — сотрудничество с крупными актерами. Советский зритель помнит Габена в фильме «Героин» (в нашем прокате — «Тайна фермы Мессе»), Лино Вентуру и Патрика Девэра в «Прощай, полицейский». И на этот раз в центре картины — два замечательных мастера, Филипп Нуаре и Ги Маршан, в окружении созвездия актрис: Элизабет Буржин, Мари Трентиньян, Лаура Бетти, Андреа Фереоль, Габриэль Лазюр, Анн Руссель, Стефания Сандрелли и Сюзанн Флон.

А. Горячев

●

Первый фильм молодого режиссера Шарлотты Сильвера

Филипп Нуаре и Ги Маршан в фильме «Торопиться запрещено»

«Непокорная Луиза» получил приз Жоржа Садуля в 1985 году. Недавно она закончила съемки второй картины — «Заключенные». Это рассказ о жизни и взаимоотношениях женщин (у героинь фильма есть реальные прототипы), приговоренных за тяжкие преступления к длительным срокам заключения. Как и на свободе, в тюрьме сосуществуют женщины разные: слабые и сильные, молодые и старые, те, кто смирился со своей участью, и те, кто протестует. Их играют известные и менее известные актрисы: Анни Жирардо, Аньес Сораль, Бернадет Лафонт, Фанни Бастьен, Корин Тузе, Мильва, Мари-Кристин Барро. В связи с необычным сюжетом ленты Шарлотте Сильвера пришлось столкнуться с множеством проблем, власти не дали ей разрешения на съемки в тюрьме, поэтому она снимала фильм в монастыре. Режиссер долго подбиралась к этой теме, два раза побывала в женской тюрьме в Рейне, где смогла получить некоторое представление о тюремной жизни, встречалась с бывшими заключенными. «Самое главное,— призналась ей одна из ее героинь,— что многие женщины боятся выходить на свободу, потому что там их никто не ждет».

А. Табенская

Драган Николич в фильме «Переселение»

ЮГОСЛАВИЯ

Роман Милоша Црнянского «Переселение» переживает свое второе рождение. Экранизацию этого масштабного эпического произведения, которое многие критики сравнивают с «Войной и миром» и причисляют к шедеврам мировой литературы, осуществляет известный режиссер Александр Петрович.

Сценарий «Переселения», исторической саги о двух поколениях сербской эмиграции в XVIII веке, так и не нашедшей своей «земли обетованной», написан самим Петровичем, который стремился включить в экранное повествование все главные события романа.

...Переселившись в Австро-Венгрию, сербские эмигранты становятся крестьянами, торговцами, большинство же идет в солдаты, чтобы защитить империю от турецких набегов, надеясь в дальнейшем, что благодаря этому они получат землю и обретут настоящую родину. Но этого не случается, и тогда взоры и надежды переселенцев обращаются к другой стране, близкой их культуре, истории и религии,— к России...

Тема эмиграции, воплощенная в романе, хорошо знакома Милошу Црнянскому. Судьба писателя складывалась драматично: после оккупации гитлеровцами Югославии Црнянский оказывается в Лондоне, где живет длительное время, испытывая острую нужду. Там же в 1949 году он заканчивает роман и лишь в 1965 году возвращается на родину.

Съемкам «Переселения» предшествовал большой подготовительный период: фильм сложен постановочно, в нем много батальных и массовых сцен, кроме Югославии группа будет также снимать в Чехословакии, Советском Союзе и Австрии.

Замысел философско-исторического романа Црнянского, посвященного трагедии людей, живущих на чужбине, глубоко интернационален по своей сути. Это определило и выбор актеров: в фильме вместе с известными югославскими актерами Мирой Фурлан, Драганом Николичем, Любишей Самарджичем снимаются и зарубежные «звезды» — Изабель Юппер, Ришар Бери и другие. Одного из главных героев «Переселения», Вука Исаковича, играет Автандил Махарадзе.

Одновременно с гигантской киноэпопеей, осуществляемой в содружестве с французскими фирмами, готовится и телевизионный вариант, состоящий из восьми серий.

В. Журавлев

Евг. Габрилович

Напоследок

Заготовки к сценарию

Я решил написать сценарий и назвать — «Напоследок». Его сюжет? Нет, пока не скажу. В общем, решил и стал делать к сценарию заготовки. Сценария все еще нет, но заготовки остались. Вот они.

Баня. Жарко. Из крана то ледяная, то пламенная вода. Сосед по полке:

— Все, брат, меняется. И жизнь, и вера, и убеждения.

— Точно! И муравей, и министр. И только моя жена как была, такой и останется.

Это другой сосед по полке.

Пар, шайки, веники.

— Нам говорят: гласность, говори обо всем. А знаешь, чего я боюсь?

— Чего?

— Что нас так отдрессировали, что сколько ни просят говорить то, что думаем, мы говорим только то, что надо.

— Ну, это, друг мой, пройдет. Дай только отдышаться.

— Это же надо, чтобы эпоха, наворотившая столько невообразимого, оказалась именно тем отрезком истории, который мне выпало на долю прожить.

Завод. Собрание по вопросам перестройки. Оратор: «А если действительно откровенно, в открытую, то скажу: мы научились повелевать и раболепствовать, а не управлять и повиноваться... Ну, чего загудели? Ладно, не раболепствовать, а подлаживаться. Опять не так?.. Ну, простите, погорячился. Нервы не держат. Больше не буду. Загнул».

Со школьных парт нам известно о роли экономических факторов в судьбе человечества. Об этом написаны тома. Однако, с другой стороны, идеалисты, впадая в ересь, твердят, что ведущая ось не в желудке — в идеях. По этому случаю тоже написаны тома.

Но что-то не замечал я такого обилия письменности о том, какую роль сыграл в судьбе человечества страх. Как он ломал, корежил, преображал людей и события.

Страх, как пружина истории! С годами мне стало ясно, что именно страх

не менее важен для объяснения общественного хода и политического развития, чем экономика или идеи.

О том, что такое страх, его вес и значение в истории, может поведать каждый, кто в прежние годы не спал по ночам, пугаясь каждой проезжей и вдруг остановившейся у подъезда машины.

Я не спал. И пугался. И поэтому кое-что понял в истории. Что-то помимо души и желудка.

Разительная наша влюбленность в цензуру. Едва она стала терпимей, чуть помягчела, ослабилась и даже как бы несколько растерялась, прозвучал многотысячный хор с требованием снова сделать ее активней. Пожестче. Придирчивей.

Привести в чувство и вернуть ей испытанный карандаш.

Поучительно, с каким пылом люди, столько лет пребывавшие в обмороке и только-только выпущенные на прогулку, рвутся назад, под замок. С каким восторгом встают на защиту запретов! Старых карцерных норм.

Откуда это? Как? Почему?

Свойственно ли это вообще человечеству? Или же это итог воспитания, пустившего корни далеко за пределы того, что можно было предвидеть и учесть? Тут, чтобы разобраться, нужны мастера истории и искусств. Горы и горы книг.

— Так напиши хотя бы одну.

— Да написал бы. Но как это вдруг? Столько раз собирался, но сатана его знает, с чего начать!

Человек, живущий плохо, скудно, стеснен в средствах, спрессован в жилплощади, неладно в семье,— человек этот, попав за рубеж, отвечает на все вопросы о том, как живется, однозначно и твердо: прекрасно!

— Как с работой?

— Прекрасно.

— С деньгами?

— Нормально.

— С детьми?

— В порядке.

Интервью завершилось. Я толкаю расспрашиваемого в бок:

— Ну, что вы им наговорили!

— А что?

— Ведь врете вы все о себе. Пора, наконец, научиться говорить правду.

— Только не шпионам! — отвечает он.

Два слова об антисемитизме.

— Нет, что там ни говори, не люблю я евреев. Умом, как коммунист, понимаю, что нельзя нацию не любить, а не люблю.

— Почему?

— Хитрый народ.

— Кто? Народ, который столько сделал для человечества? В науке, в искусстве, в технике, в революции, наконец!

— Возможно. А не люблю. Неверные люди. Лукавые. Гребут под себя. Приглядитесь к их пальцам.

— Ну, пальцы как пальцы!

— Ой, простофиля же вы, простофиля!

— Мы так научились говорить не то, что думаем, что я сам сбился с толку — что думаю, а что не думаю.

Смотрел недавно фильм «Твой современник» по телевизору. Знаю, хвалить себя совестно. Однако, ей-богу, в этой картине четверть века тому назад было сказано все, что должен сказать кинематограф о перестройке. При том широко и коротко.

Не верите — поглядите сами!

Вот бы написать о всей жизни Сталина! С мальчишеских лет до смерти на Ближней даче. Со всем его отношением к людям, соратникам, партии, добру, правде, с коварством, предательством, зоркостью, сластолюбием и упрямством. С умом, подозрительностью, притворством, с маниями преследования, не отступающими ни на час. С громом оваций в сияющих залах и смертью в безлюдной комнате, один на один с собой, под охраной целой стрелковой дивизии.

Никто не смел даже помыслить о том, чтобы приблизиться к этим рвам и сигнализациям. Но смерть прошла. И, кажется, без особых трудностей.

Он — один. С глазу на глаз со смертью.

От семинариста — рябого, рыжего, низкорослого, до властелина, мизинцу которого подчинялась не только жизнь, но и мысли, чувства, участь, надежды, отчаяния миллионов. Все написать. Подробно, не торопясь. Невероятность этой дороги трупов, побед, вероломства. Все, без утайки.

Вот это была бы книга! Впрочем, наверное, она уже где-то пишется, где-то есть.

А может, таким и должен быть кумир, который действительно накрепко остается в памяти. Чьи когти вросли в человечество?

Нет, чур меня! Только бы не наворожить на ночь!

Ахилл Крашенгробер. Фельетонист.

Литзаседание. Перерыв. Буфет. Двое за столиком.

Первый. Типичное!.. Вот скажи — обедать типично?

Второй. Ну?

Первый. Обедающий — типично?

Второй. Ну?

Первый. Но приглядись — каждый даже жует по-своему.

Второй. Брось валять дурака! Пододвинь капусту.

Сумерки. Квартира. Муж и жена.

Муж. Я тебе, мать, так скажу. Жить у нас, в общем, можно. Но слишком отрегулировано. Расчерчено по параграфам. Ввинчено в пол.

Жена. И прекрасно! Что же тебе, как в Ливане?

Муж. Ну, уж в Ливане, мать! Но хочется, чтобы поменьше налаженности. Маленечко кутерьмы.

Жена. Ты что надумал? Уж не смотаться ли к вечеру? Не удастся!

Ложь — это не досадный обычай, который можно убрать приказами и увещеваниями. Это то, что стало обычаем, впиталось в пищеварение и сосуды, в затылочный фонд. Врать? Так принято. Так уж, простите, повелось.

И те, кто громче других порицают ложь, пользуются ею не расслабленней других.

Спор о единообразии, как условии всеобщего счастья. Единство мыслей, надежд, убеждений.

— Но это не счастье, а загнивание!

— Зато как тихо вокруг. Спокойно солнце, играют дети.

Беседы с Кузьмой в спальном вагоне. Ночь. Двухместное купе. Он и я.

Кузьма. Ответственность? Да расчухайте, наконец, что годы репрессий создали не ужас, а панику перед ответственностью. Перед самостоятельностью, независимостью, особенностью... Мы говорим о культе личности. Гребите крупней — у нас культ указаний.

Я. Не трепись! Я хочу спать, уже два часа ночи.

Проходит с четверть часа. Тихо. Качка вагона.

Кузьма. Да представляем ли мы себе, какое значение получила у нас команда? Есть команда! Была команда! Будет команда! Ничего без команды! Восторг предписаний.

Я. Чушь! И притом политическая. Ты не говорил, я не слушал.

Телекомментатор-международник был на экране один. За столиком на эстраде только он. Никого другого. А перед ним большая аудитория.

Сперва он изложил свою точку зрения на положение дел на планете. Затем сам себе задал вопросы и сам же метко ответил на них. Затем сам с собой поспорил. Один на один. Победил. Орел!

Но сразу стал мокрой курицей, когда на телеэкране вдруг возник слушатель из десятого ряда, задавший ему пару-другую своих вопросов.

— Ну и баня! — сказал, отдуваясь, устроителям комментатор после того, как закончилась передача.— Это надо же! Попался же такой губошлеп!

Собрание на новых демократических началах. Разные мнения, горячие споры, резкие реплики. Но странное ощущение, что это игра, имитация несогласия, когда под конец собрания все вдруг приходят к единству, а истина установлена задолго до конца прений.

— Раньше, в далекие годы, моя мать говорила мне: надоело жить!.. И мне казалось, что говорит она это так, в пустоту, в досаде, чтобы больней уколоть, даже по старости — от кокетства... Однако теперь, когда мне грохнуло столько лет, я вижу, что это действительно так: надоело жить. Именно надоело. Ну, как бы это сказать потолковей? На-до-ело!

— Но и помирать неохота?

— Очень!

— Эра подлизывания,— сказал мне один технарь,— восторги смирения, экстазы послушания. Плюс очереди за шмотками,— добавил он.

— Ах ты, проклятый очкарик!

Еще один разговор с Кузьмой. Уже не в спальном вагоне.

Кузьма. Мне порой кажется, что взятки и кумовство являются необхо-

димой принадлежностью наших пространств. Они не надстройка, а базис, который воздействует на все надстроечное. Во всех разрезах.

Я. Послушай, ты думаешь, о чем балаболишь?

Кузьма. А что я особенного сказал? Сейчас все позволено!

А вот еще один рассказ. Мне поведал его некто на полустанке.

Всю жизнь, со школы, он любил одну девочку. Соученицу. Но женился на другой, весь век прожил с другой. И только порой, очень редко, звонил той, первой, по телефону. Разговор неизменно бывал такой:

— Клава? Это Сергей. Привет.

— Привет.

— Ну, как ты? Дети-внуки здоровы?

— Здоровы. Как ты?

— Здоров... Я люблю тебя, Клава.

— И что?

— И всю жизнь любил. Только тебя. Одну.

— Чудак ты, чудак! Я замужем, ты женат. Ясно? Чего звонить!

— Ладно. Не буду.

Через пять лет он снова звонил:

— Клава? Это Сергей.

Недавно, вспомнив этот рассказ, я вдруг подумал, что такова и моя любовь к литературе. Весь век я занимался кинематографом, но любил только литературу. Ту, что из букв. Ту, что в книгах. Восторгался, рвался к ней. И иногда прорывался: «Клава, это Сергей!»

Кстати, пару слов о кино.

Любопытно бы проследить, как поколение за поколением продирался к подлинным, невыдуманным конфликтам советский кинематограф. С каким невероятным трудом и потерями. На каждом шагу стояли заставы, твердившие, что новый общественный строй исключает чрезмерную остроту, душевную напряженность и уж, конечно, безвыходность жизненных столкновений; что таких столкновений нет, они давно стерлись или даже придуманы; что не существует у нас коллизий, которые бы счастливо не завершались; что вообще советское время тем-то и отличается от времени всех широт и народов, что в нем благополучно окончание всех бед и невзгод.

Долгие годы наши ленты судились, поощрялись или наказывались по этим правилам. Кто эти правила установил? Не знаю. Полагаю, что некто немалый, имевший власть устанавливать.

Знаю лишь, что принесли они кровавый урон советскому экрану; что много прекрасных замыслов да и сценариев так и погибли, не проклюнувшись на белый свет; ушли в небытие не только талантливые фильмы, но и неповторимые люди, их сочинившие и отчаявшиеся в своем труде.

Разве это не тема для диссертаций? Ведь у нас, бог ты мой, сколько кандидатов искусствоведческих наук!

Я знаю и помню эти удары. Я знаю, что с годами и даже десятилетиями обучения тому, «что можно и чего нельзя», у меня, в недрах моей души, моей пишмашинки выработался некий цензурный императив. Он всосался в кровь, в мозг, расползся по лимфам, его не излечишь компрессами. Не вырежешь из себя. Он в крови, в естестве твоем.

Экран привидений.

Каскады приказов, угроз, внушений и «заключений» были направлены на то, чтобы вытравить из сценариев и картин все, что было в них остро и необычно, противостояло шаблонам и всяческому догматическому тряпью.

И вправду, не прячемся ли мы от ответа, задумываемся ли всерьез, во всю ширь, сколько фильмов было искромсано, сколько замыслов раздавлено, какие взлеты фантазии и мысли приструнены в бронированных кабинетах. Только сегодня, когда некоторые из лент выпущены на волю, стало ясно, что у нас всегда был достойный кинематограф.

Не было времени серых картин. Было время запретов. И ножниц. А ножницы — бесчеловечней запретов.

Вот пока все о советском кино.

Есть данные, что Сталин каждое утро вручал кому следует на обрывках блокнота список людей, подлежащих репрессиям.

Он составлял этот список ночью, один на один с собой, в тишине Матвеевской дачи, так хорошо мне знакомой.

Воображаю его себе там, обдумывающего судьбу тех, кто копошился и суматошил где-то вовне. Он решал, подобно Господу Богу, всевышнему, всевластному и всевидящему. Представляю себе монолог, который мог бы при этом вложить в его уста новый Шекспир.

Правда, Шекспир стал нынче другим — обвислым, обсосанным и каким-то озябшим.

— А может, все потому,— сказал предколхоза Захаренко,— что человек вообще не годится для социализма?

— Как, не годится?!

— Вот так. По нутру. Не та мерка.

— Тебе что — язык чесать хочется? — спросил счетовод Стокрылов.— Почеши об стенку!

Читаю о знаменитых советских людях моего времени. Некоторых из них я знал, иных порой близко.

Господи боже мой, как они вылизаны, отстираны. Как добродетельны, глазированы. А ведь это были люди не только крупнейших высот, но и тяжелых сомнений. Рваные, зубчатые, вздорные, путаные, несправедливые. Теперь они праведны и благостны. И чудо! — верны всему, во что сейчас верим мы.

Да разве лишь те, кто жил в мое время? Как накрахмален Пушкин! Бочки патоки. Начищен, обслюнен, всегда готовый к услугам. Годный к любой цитате.

И это Пушкин, который всю жизнь дробил себе ребра! Где он? Что с ним? Все смылось. Кручи сгладились, ямы заасфальтированы. Пушкин свершает лишь то, что похвально. И главное, что одобрено нами. И полезно нам.

И это о человеке огненной неукротимости, гигантских падений и разнобоев. Как, впрочем, каждый сущий талант.

А вообще, нужна ли вся правда о людях подобной мощи? Не лучше ли оставить все так, как есть. Чтобы Минин навеки остался с простертой ладонью, а Пушкин — курчавым добряком?

Кандидат наук, признающий свои ошибки. Подумать, что целых полвека я был во власти порочных теорий! Призраки правили мной. Тени мертвых идей. Я к ним привык, прирос.

Вообще кандидат. Ладно тебе! Пойми, что привычка — это спасение человечества, его корневище, зацепки. А все эти импульсы, поиски, громыхания — гибель. Хана!

— Но ведь требуют, Иван Севастьянович!

— Пускай требуют! Люди всегда чего-нибудь требуют.

Все общественные модификации имеют еще одну важную подоплеку: смену поколений. Новому поколению нужно место под солнцем. А туда на фу-фу не взлетишь. Без модификаций.

Нет удачной любви. Любовь всегда гибнет. Но только в одних случаях эта гибель ведет к острой развязке, а в других — тянется годами, монотонно, как дождь, незаметно, как жизнь, как обед, привычно, как застегивание подтяжек.

— Сердце плачет, и голова плачет, и руки плачут, весь организм плачет. Вот оно, горе какое!

Человек живет, радуется, страдает, ему кажется, что живет он в значительную эпоху, во времена, которых еще не было никогда. Никогда не было столько войн, болезней, общественных переполохов. Он умирает, и если бы через двести лет мог прочитать историю своего времени, то нашел бы всего четверть странички в великой книге судеб человеческих.

Наш хозяин, моложавый, подтянутый, отлично прибранный и со вкусом одетый человек, недавно получивший весьма высокое назначение, сказал:

— Мы должны земно кланяться нашему нынешнему руководству уже за то, что оно повыгоняло со всех постов все это старье, весь этот дряхлый мусор, все это поношенное, потертое, обшмырганное, что заполняло все щели, матрацы и скважины и откуда его годами нельзя было выковырять. Все это безмозглое, бестолковое, полуграмотное, темное, с его рыбалками, банями, животами, обросшее холуями и челядью, не умевшее не только работать, но даже говорить и писать, кичливое, развращенное, испакостившее должности всех высот. Слава тем, кто их выкурил, вытащил их клещами из гнезд!

— Кто же заменит их?

— Новое поколение. Новый уровень знаний и мыслей, широкого кругозора. Новое понимание политики и перспектив. Люди, далекие от мерзости.

— Это вы?

— Мы!

— А вам не кажется, что при столь крутом повороте может случиться что-нибудь непредусмотренное? Появятся непредвиденные силы?

— Ну, на сей случай у нас есть кое-что, оставшееся нам от прежних.

— Что?

— А вы не знаете что? — ответил вопросом на вопрос моложавый, подтянутый, со вкусом одетый хозяин, недавно получивший заметный пост.

— Как бескрайне число сюжетов, связанных с перестройкой! Подумай — ведь действительно переламывается вся жизнь! Неверие в это. Обиды. Люди, сброшенные на обочину. Их чувства, мысли и разговоры. Да и кто они? Болото?

Или взрывные устройства, припрятанные до поры? Только правду, правду и правду! Нужна совсем другая, новая повесть о них. В мельчайших подробностях.

— Да ведь уже столько написано!

— Нет, вовсе новая. Совсем!

— Эх, фантазер ты, брат, фантазер!

— Но почему? А исповедальность? Когда автор рассказывает о себе и истории. Не гарцуя, не подкручивая усы. Распахивая душу. А лирика? Каких мыслей и круч достигнет лирик, сдирающий с души то, что годами налипло на ней.

— Да ты, брат, еще и смешон к тому же!

— Но почему? Почему?

Я сидел в полдень на бульварной скамейке. Был светлый день, близко к полдню. Подходили, подсаживались и, посидев, уходили люди.

Сперва подсел один и пожаловался на подагру. Подсел другой и облаял почту и телеграф. Третий пропесочил безнравственность. Четвертый — взрослую внучку. Пятый — дороговизну. Шестой — грубость в троллейбусах. Седьмой распушил начальство. Восьмой — плоскодонность литературы. Девятый — чужие доходы. Десятый поговорил о ремонте квартир. Одиннадцатый — о пользе длинных подштанников.

И подходили и подходили. И говорили и говорили. И, поговорив, уходили. Бог ты мой, как многообразна жизнь!

Был светлый день, близко к полдню.

Мать честная, с какой поспешностью, задыхаясь, не только люди, но и цитаты во всю прыть следуют за поворотом политики.

Достаточно моргнуть бровью.

Наверно, гуманность и кротость не заложены в природных инстинктах человека. И потому с таким трудом прививаются.

Министр. Быть начальником в дни перестройки просто ужасно. Все время оправдываешься. Жужжишь, как муха. Да разве же это достойно степенного человека?

О Никите Хрущеве, которому не прощают кукурузы, забывая при этом об освобождении миллионов людей из лагерей. Я уж не говорю о развенчании Сталина. Но, может быть, как раз за это-то развенчание и не прощают кукурузы?

Издавна всем известен непреложный реестр достоинств и свойств, которыми должен обладать положительный герой.

За многие годы в бурном потоке событий и книг он изменился лишь в малом и второстепенном. Я не знаю инстанции, которая бы не настаивала на этом реестре с той или иной степенью вежливости.

Между тем давно пора бы заметить: положительный герой — это человек. С его сомнениями, страстями, неровностями, падениями и взлетами, с похваль-

ным и не совсем, с пестрым нравственным обликом, отнюдь не поддающимся элементарному подсчету. Ведь личность — это не простодушное сложение, а хитрый математический знак, будь эта личность героем или прохвостом.

Как ни прискорбно, но положительный герой не есть перечень похвальных свойств. И более того, он сбивает такие перечни, сколь бы ни были они в прошлом прославлены и утверждены. Сегодня герой все более многолик, противоречив, разнобоен, далеко не всегда логичен и очевиден. Да, он герой, это так, но по-своему. Он свершает подвиг, однако в своем обличье, неповторимом по характеру, психологии, жизненным импульсам, убеждениям.

Он — интеграл, утверждаю, а не реестр. Не так-то легко положить его на бумагу. И художник, сегодня задумавшийся над ним, обязан обратиться не к прейскуранту достойных черт, а владеть всем самым тонким, глубоким и проницательным в своем искусстве. Образцовый герой — не скала, возвышающаяся над миром, не баланс, необходимый и требуемый, чтобы противостоять всему тому нечестивому, что автор осмелится вложить в других. Он так же грешен, в нем те же досады и страсти, та же ярость, то же волнение, те же промахи. Он положителен своею личностью, а не тем, что не ведает слабости и действует до упора.

Вот эту-то личность и надо искать сегодня в положительном герое. Личность в суждениях, мыслях, поступках и слабостях.

Что же касается до скалы, то это рудимент пятидесятилетней давности. Кто это сказал? Не помню. Возможно, что это пробормотал я сам.

Пора открыто признать, что непременный вчерашний баланс в нашем искусстве (да разве же только в искусстве?) похвального и осуждаемого (на чем так долго и сердито настаивали) рождает сегодня только насмешку.

Однако ох трудно выжечь в себе привычку к выравниванию!

Вот я пишу сейчас сценарий о коллективизации тридцатых годов. Задумал сберечь все, как было, как видел сам. И снова непроизвольно, словно разум, воля, рука вдруг отпочковываются от меня, я подбрасываю хорошее туда, где хорошего не было. Присочиняю баланс. Зачем? Так приучен, так врезалось в мозг, в привычку.

— Ну, пиши же, как было, пиши! — говорю я себе.

— Нет, не могу!

А ведь это История. И ведь так близко, вплотную, как видело ее мое поколение, уже не увидит никто.

Все не проходит зря. Ножницы, клей и поправки не так-то легко убрать из души. Нужны сверхмощные тягачи. Есть ли они? Или нам это только кажется? Остались одни тарантасы?

— А я ни во что не верю,— сказал Слава Ивашко тридцати лет.— В дружбу не верю, в любовь не верю, в преданность — нет, в порядочность — нет. Словам не верю, людям не верю. Ни умным, ни остолопам.

— А в добро веришь?

— А уж об этом и нечего говорить! В героев — нет. В шпионов — нет... И в справедливость не верю.

— Да откуда ты такой взялся?!

— Студент, приехал в Москву, женился. Теперь москвич. Жена, сын семи лет.

— Ну, а сыну-то веришь?

— До пяти лет верил, а теперь — нет! Пролаза!

— Перестройка? Ну, что ж, можно и так, я согласный. Однако поаккуратней: только-только наладилось, приспокоилось, и опять все сначала. Чтобы за убытки рабочий класс из своего кармана платил?! А социализм? У него вы спросились? Кто чего напортачит, а я своим рубликом отвечай? Нет, брат, мы тоже грамотные, Маркса-Энгельса читали. Кричите, шумите, а чтобы к капитализму ни-ни... Это я вам как трудящийся говорю. А так, какие могут быть разговоры! Давайте. Дружно. От всей души.

— И вот пришел я к моим дорогим друзьям в гости, и мы говорили, что жизнь идет не туда и что надо иметь много здоровья, а здоровье уже не то — и раны болят, и повылазили волосы,— и что сделано в жизни ровнехонько нуль, а нужно бы ой как вспорхнуть, и чтобы о тебе писали в заметках; что жены скверные и почему попадаются только скверные; я ей сказал — пришей пуговицу, а она как пошла материть... А потом мы решили зайти еще в одно место, где было светло, две гитары, но и там опять думалось, что все это ни к чему, разрази меня бог, ни к чему. Глазам-то светло, ушам шумно, а в душе погано.

А отчего? Ты, ученый, скажи, отчего? Может, жизнь моя не заладилась? А?

И еще о войне. В дни, когда немцы почти окружили Москву, мы с восторгом писали о единственном сбитом нами немецком самолете. Мы редко писали о поражениях, но всегда взахлеб — о победах. Может, как раз с войны и пришел обычай привесок?

Но нет, он пришел пораньше. С побед над вредителями, единоличниками и отравителями великих людей.

Тут у нас вовсе не было поражений.

— Я не герой. И все же, поразмыслив и повспоминав, я вижу, что в мое непростое время я поступал против совести не более десяти раз. Ну, двадцати, согласен.

Москва. Возле телеграфа

Первый в берете. Сколько абсолютно нового заложено в перестройке! Сколько извилин, стежек и поворотов! Возьми, казалось, самое простое: первый секретарь обкома вдруг становится ничем. Мужик он умный, проницательный, властный, прошедший войну и годы восстановления. И вдруг — нуль, партнер по забиванию «козла» в палисаднике: «Эй, Иван Степаныч, забьем?» — «Сейчас, только авоську домой отнесу...» Да тут Гомеры нужны! Да где их взять?

Второй в берете. Найдутся! Чего-чего, а Гомеров навалом!

Одно из тончайших искусств, которым мы овладели,— искусство темнить. Как во всяком искусстве, тут были и трепачи, но были и гении. Гениев даже больше. Они-то и перетемнили, как это свойственно гениям.

— Все меняется, и ничего не меняется,— сказал Василий Эрастович.— Гласность? Неполная. Демократичность? С оглядкой. Борьба с приказным руководством? Пугливая. Да и честность пока заикается.

— И все же многое изменилось,— отметил его собеседник.— Как это ни удивительно,— добавил он.

— Скажут: раздай заводы и земли частникам — с аплодисментами отдадут. Скажут: отберем все у частника — с аплодисментами отберут. Очень народ наш приветный.

— С одного бока новое, небывалое, настолько нежданно-негаданное, что чумеешь, с другого — табун непроточных фраз, сопревших формул, истлевших призывов, давно ставших болотом и хламом.

И все это — новое и истлевшее — мчится в обнимку, рядом. А иногда, повздорив, отшатывается друг от друга, чтобы через минуту обняться опять. Вот и пойми, как существовать!

Впрочем, во все времена это было непросто расчухать.

До недавних времен художник был как бы отрублен от себя. Он был неким приспособлением, улавливающим поступающие сигналы.

Не пришло ли время художнику вновь стать собой — таким, без которого уже нестерпимо ни жить, ни дышать?

Смотрю сегодня спектакли и фильмы о В. И. Ленине. И в памяти время, когда мы с С. И. Юткевичем работали над кинокартинами на ту же безбрежную тему.

С какой же раскованностью и свободой авторы в наши дни обращаются к фактам, событиям, людям, к которым нам возбранялось даже приблизиться. Даже скользнуть о них в сносках. Как дрались мы в те годы за каждую быль, живое событие, чувство, мысль, острый штрих, драгоценную малость, за все, не вмерзшее в хрестоматии!

Безнадежно! Редко-редко выпадала удача проскользнуть.

Нам предписывалось выстроить дом, не имея ни досок, ни бревен, ни гвоздей, ни пилы, рубанка и топора. Одним пальцем.

И мы его строили.

Справедливо ли, что счастье рассказывать все явилось только сейчас? Почему природа устроена так, что когда настала возможность сказать все, что знаешь, как видишь и думаешь, то вышли твои года и почти не осталось сил говорить. И, кажется, даже думать.

Несправедливо, друзья мои! Как ни верти — несправедливо!

При рождении после долгих раздоров и споров ей дали имя Беатриче. Но дома ее зовут просто Биба.

— Вот, миляги, какое дело,— сказал журналист Стречков, сидя за стойкой с соками.— Послали меня на днях на завод, на выборы нового директора. Прихожу на собрание. Полным-полно, шум, споры. Все кипит. Да разве же можно сравнить с тем, что было. Сердцу радостно: крутится маховик!

Стречков отглотнул из соломинки и продолжал:

— Говорит секретарь райкома. Разбирает трех кандидатов. О каждом в отдельности. Объективно, подробно, дельно. И о всех хорошо. Полная демократия.

Стречков опять пососал соломинку.

— И все-таки,— сказал он,— об одном крошечку по-особому. Не то чтобы напирал, а как-то чуто́чек с трелью.

— И что?

— Споры, полная объективность. А выбрали, знаешь, кого?

— Кого?

— Кого чуто́к с трелью... А так все по-другому. С прежними собраниями не сравнить!

Эта женщина живет отлично. Все у нее хорошо: преуспевающий муж, прекрасный сын, материальное благополучие. И все же она говорит о том, как несчастна и как страдает.

Видимо, для психики необходимо некое равновесие, где обязательным разновесом являются горе, беда.

Кирилл Иннокентьевич сказал:

— Я верю во все, что укажут. Скажут: скоро настанет блаженство — верю. Скажут: с блаженством придется повременить, тоже верю. Я верил правым и левым эсерам, меньшевикам. Большевикам я долго не верил. Потом поверил. Затем усумнился. Сейчас снова верю. Не верил в смерть. Теперь верю. Человек не может без веры,— заключил Кирилл Иннокентьевич, бывший заметный интеллигент.

— Неужели вы полагаете, что мое поколение не видело, не мечтало, не жаждало написать в рассказах, романах и очерках все то, о чем с такой безоблачной беззаботностью пишут сегодня?

Но было невозможно.

Неужто потомки так и не поймут весь ужас и озноб этого невозможно? Кошмар поколения, припертого к нельзя?

Я знал немало разных чудес. Но одним из самых разительных был все же круговорот в оценках Истории России. Иваны, Петры, Екатерины вскипали и рушились в советское время. Но если вскипали, то до высот, недостижимых даже до самых престоловерных историков царского образца.

Чему мы обучены — так это преклонять колени.

— Да, все можно изменить,— сказал Илларион Прокофьевич,— быт, политику, экономику, ценность валюты, магазинный прилавок, но вот как быть с человеком? Не думается ли вам, что с годами сформировался у нас и закаменел некий фундаментальный тип. Покорный, ленивый, жуликоватый, безверный, ледяной, пообтершийся в очередях и давках, ко всему равнодушный. С увертливым глазом и юрким безмолвием. Вот как нам быть с ним? Да, впрочем, и с грядками, на которых он вызрел.

— Художники всегда делились на иллюстраторов и творцов,— сказал мне уличный фотограф на Сретенском бульваре.

Оказывается, в застойные времена на крупных собраниях были ответственные за аплодисменты. Каждый зрительский ряд имел такого ответственного.

Теперь легко кивать друг на друга, а ведь, положа руку на душу, я тоже ответствен за рукоплескания. Во многих рядах.

В курилке горячо заговорили все. О том, что не все так гладко там, наверху, как говорится и пишется; что есть и там тормоза и помехи.

И многом-многом другом. А в целом о том, за что прежде сажали.

— Вот бы о всем этом написать! — подумал я и глухо высказал это намерение тем, кто в курилке.

— Не напишешь! — сказали мне.

— Почему?

— Не сумеешь. России не знаешь. А для этого ее надо знать, ой как знать!

Гмм... Знаю ли я Россию? Да не хуже вас, голубцы мои! И не по вашим речам и романам!

Я учился у России людям, мыслям, надеждам ее не по трактатам и книгам. Я родился на этой земле, вырос, созрел и прожил двадцатый век от корки до корки. Я знаю Россию снаружи и изнутри, в дни великих удач и гигантских несчастий. Я видел ее Днепрострои и Сухаревки, ее подвижников и негодяев.

Два раза, еще мальчишкой, я ездил на фронт гражданской войны, сопровождая продэшелоны. То были самые первые уроки: тут я, сын аптекаря, учился толпе, прорывавшейся на крыши вагонов, отбрасывавшей меня и плевавшей мне в рожу, ее крикам, мешкам, храпу и запахам, ее злобе к буржуям и интеллигентам и смутной надежде на Будущее, слитно с бранью, баянами, вшами, драками, беспризорниками и голыми бабами в общих уездных банях. С зачатьями тут же в теплушках по ночам.

Я помню Россию в годы первой войны. Сперва все было сильно и бодро — молебны и гимны, призывы к единству сословий и мнений, дамы, шьющие войску подштанники, плакаты с казаком Козьмой Крючковым, пронзающим немцев пикой, и куплетисты в соломенных шляпах, в ботинках на пуговицах, высмеивающие тевтонов. Все сильно и бодро — первые раненые, приветствуемые повсюду, погромы немецких лавок и магазинов, граф, обнимающий мужика, солдат, пьющий квас за одним столом с генералом, и патриотизм, патриотизм — в театрах, романсах, стихах.

Потом — уже не так бодро: забыт Козьма, дамы не шьют подштанников, раненых столько, что уже за всеми не уследишь, они привычны, как очереди за хлебом, в куплетах уже не слыхать о тевтонах, там (правда, мельком и глухо) щекочут власть. Граф отделился от мужика, сословие отошло от сословия.

А дальше — все как бы расклеивается, разлетается, теряя винты и гайки. К началу третьего года войны над властью уже смеются. Смеются над генералами. Смеются над квасом, над сводками с фронта. Все возбуждает сердитый смех.

Я где-то читал, что именно так оно и бывает: сперва улыбки, потом смешок, потом смех.

А потом люди выходят на улицу, чтобы разделаться с властью.

Свершилось неслыханное — на Руси стала испаряться покорность. Обыватели перестали бояться городовых, прихожане — священников, крестьяне — урядников, купцы — генералов, куплетисты — цензуры. Солдаты курили на улицах, гимназисты вступали в спор с педагогами, барышни обсуждали половой вопрос. И даже за преферансом бесстрашно беседовали о том, что политическая жизнь зашла в тупик, что у кормила канальи и дураки и что необходим решительный государственный поворот. Вплоть до конституционной монархии. Потом была революция.

Так начинался русский двадцатый век. И все это я испытал и видел.

Я жил в пору нэпа — не самое скудное время для уяснения людей и страны. Жил в годы коллективизации не поодаль, а в самой гуще, в заволжском селе. Вот тут-то я и навидался всего и во весь размах. Все знаю и помню. И крики, и смех, и махру, и обрезы, и дым собраний длиною в ночь, с их ревом, вонью мочи и овчины, овациями, топотом и слезами. И раскулаченных, увозимых невесть куда в уральскую

мглу. И уполномоченных в военных фуражках и сапогах, вламывающихся в избы в розысках спрятанного хлеба. И хозяев тех изб, сбившихся в комок под иконами. И газеты, звавшие к беспощадности, и газеты, вскоре за тем разоблачавшие беспощадность, и газеты, снова звавшие к беспощадности. И будни, и праздники. И Сталина с девочкой на руках, и тундру в бараках для заключенных.

Я учился России не по хороводам, а в этой лаве людей, сдвинутых с мест и катившихся в старых, истертых, дрожащих вагонах к новым местам, к новым и новым стройкам, мимо затасканных станций, соломенных крыш, худобы, рванья, непролазности, вперед и вперед — спор, крики, сыпняк, грязь, пляски, корыта, пеленки. Русские странники, решившие переделать мир и с меньшим не примириться. Сумятица, бестолочь, беспорядок.

Все это я видел.

Но видел и то, повторю, как из всего бессвязного, путаного, обрывочного, мутного глазу и разуму вдруг сложилось нечто большое и мощное. И в который раз получилось, что лозунги и слова, такие по виду бессильные перед лицом Великой Неразберихи, не только бесцельно мотались по ветру — они победили. Как это случилось? Не знаю. Во всяком случае не так, как в учебниках, хотя и написано об этом на тысячах тысяч страниц.

Вот обо всем этом, да и том, что не знаю, а также о том, что не так, как в учебниках, и надо было бы написать. Но не написал.

Почему? Да потому же, почему не написал по правде и совести о Великой Отечественной войне, как ее видел.

Бессмысленно снова и снова жаловаться сейчас, когда уже нажаловалось столько народа. Но все же опять скажу: не дозволялось писать. То было время, когда разрешалось писать о трудностях только тогда, когда они миновали. Непобежденного зла не существовало. А если оно порой все же врывалось в искусство, то виновата была не действительность, виновен был автор.

Так и остались во мне эти подлинные беды моего времени. Они вразброску лежат в душе, как старая сарайная кладь. Зачем вспоминать? Их почти нет до сих пор ни в учебниках, ни в трактатах, их как бы и вправду не было. Люди жили придуманной жизнью. Она так вцепилась в сознание, что мы научились говорить и писать только то, что придумано. Непридуманное именовалось поклепом. И понемногу потерялась связь между тем, что в действительности, и тем, чем велено жить.

Жить тем, чего нет,— нелегкая игра! Но целые поколения учились в нее играть. И научились.

Играл (не без успеха) и я. И поэтому не написал даже малой толики из всего, что обязан был написать.

А ведь следовало всего только рассказать без оглядки о том, что я действительно видел. А видел я, кстати, и Отечественную войну. Да не мельком — снова в упор. Ее победы и драп. Героев и дезертиров. И слышал все — отчаяния и восторги, спесивую трепотню и жгучие мысли о власти, стране и правде.

Так я учился России. А после войны? Где я только не побывал. Стройки, заводы, поля, плотины...

Так знаю я русского человека?

Множество раз я садился писать о войне и после войны, да и вообще о всей моей странной жизни. Но всегда — напрасно. На каждом шагу были стрелочники, которые переводили стрелки: поезд шел в нужном им направлении. Я писал в стену. В бетон. Сколько страниц и замыслов убито на это!

И только к седьмому десятку уразумел, что дело мое идет к концу и что надо писать напоследок, не уходя от себя, обо всем, что в тебе, все, что видел и передумал. И даже о всем, что погибло в тебе. Писать без оглядки.

Но как теперь вспомнить, собрать, закрепить на бумаге то, что погибло?

А стрелочников уже не сыскать — они на покое.

Два слова о Сталине. Все, с кем я сейчас толкую о нем, говорят, как один, что верили каждому его слову: диверсии, вредители и шпионы. И что, мол, так верили все.

Не знаю. Я, как ни странно, ей-богу, не верил. А я ведь не самый мудрый, напротив — из обыкновенных, скорей бестолковый.

И все же не верил.

Думаю, что не верили и другие. И только теперь передергивают, что верили. Чтобы окончательно не прослыть остолопами.

Сталина я видел однажды. Один раз совсем близко, у Горького. И слышал в тот вечер его речь, в которой он назвал писателей инженерами человеческих душ. Когда-нибудь попытаюсь поведать об этом подробно, сейчас же замечу, что говорил он спокойно, внятно, твердо, без директивной категоричности, однако, как мне показалось, вполне сознавая, что каждое его слово останется в веках. После речи мы сгрудились вокруг него, и помню отчетливое чувство, что я стою рядом с человеком, от которого зависит сейчас судьба Земли. Считайте меня недоумком, но я ясно помню в себе это чувство. А также удивление от того, что Сталин мал ростом, лицом рябоват и что от него исходит запах непромытого тела.

Хрущева тогда у Горького, кажется, не было, он только еще входил в силу, однако самый подробный рассказ о Сталине я слышал как раз от него. Да, я всего раза три видел Хрущева вплотную, но этот чудаковатый, со странностями рассказ я слышал именно от него.

Хрущев имел обыкновение начинать свою речь с заготовленного текста, лежавшего в папке. Затем, заскучав, он откладывал папку, и начиналась импровизация. И это было самое неожиданное и удивительное в его пространных речах.

Так и в тот день он, отложив папку, начал рассказ. Вот какой осталась в моей памяти его повесть.

На сей раз он говорил о Сталине. Сперва рассказал о том, что в Гаграх их дачи были друг от друга неподалеку, и Сталин, который хорошо относился к нему, часто по вечерам звал его к себе. Тут я запомнил высказывание Никиты Сергеевича, что он, Хрущев, не очень-то любил эти приглашения, потому что — это я помню с уверенностью! — когда тебя зовут к Сталину, нельзя сказать на все сто процентов, где ты очутишься утром — у себя в кровати или по дороге на Колыму.

Сталин сидел в саду, в беседке, и пил чай. Он душевно приветствовал Хрущева. Они пили чай и беседовали, Хрущев не сказал, о чем, но, полагаю, на темы вполне серьезные. Шло время, стемнело, Сталин мрачнел. Потом вдруг вовсе умолк. Некоторое время они молчали.

Никита Сергеевич сказал:

— Так я поеду домой, Иосиф Виссарионович. Пора, жена заждалась.

Сталин не отозвался.

Хрущев встал.

Сталин молчал.

— Еду,— сказал Хрущев.

— Вы никуда не поедете,— сказал Сталин.— Останетесь тут.

— Нельзя, Иосиф Виссарионович. Жена будет ждать.

— Останетесь тут! — повторил Сталин и поднял на Хрущева глаза. И это был т о т взгляд, по свидетельству Хрущева.

Вождь встал и ушел. А через минуту явился порученец и проводил Хрущева в комнату наверху.

Прошла ночь. Спал Хрущев плохо. Утром оделся и вышел в сад. В беседке, как и вчера вечером, в той же позе за самоваром сидел Сталин. Он пил чай. Хрущев поздоровался, сел, справился о здоровье.

Сталин молчал.

Хрущев помолчал-помолчал да и осведомился — по возможности беззаботно — о том, хорошо ли Иосиф Виссарионович спал.

Сталин не отозвался. Прихлебывал чай. Долго, не торопясь. Потом вдруг спросил:

— Скажите, а кто вы такой? Как вы попали сюда?

— Я?

— Да, вы.

— Иосиф Виссарионович,— ответил ошеломленный Хрущев,— я Хрущев.

— Надо еще выяснить, кто вы такой,— сказал Сталин. Отодвинул стакан, быстро встал и ушел из беседки.

— Что было делать? — спросил нас Хрущев на этом месте рассказа.— Идти за ним? Нельзя. Уехать домой? Еще хуже.

В волнении Хрущев тоже отодвинул стакан, тоже встал и пошел по дорожкам. Минут через десять его нагнал порученец.

— Никита Сергеевич! Вас товарищ Сталин зовет. Ищет повсюду.

Хрущев поплелся к беседке.

Там снова сидел Сталин и пил чай.

— Ну, где же вы, Никита Сергеевич? — ласково спросил он.— Нельзя так долго спать. Я вас заждался.

— Вот видите, каким он был! — заключил свой рассказ Хрущев.— Здоровый? Больной? Искренний? Притворялся? А ведь меня знаете, как честят, что я его приоткрыл!

Видимо, что-то саднило душу его. И ему, как каждому русскому человеку, хотелось об этом, саднящем, выложить людям. Да, это был, скажу еще раз, тот самый Хрущев, который вернул из тюрем и ссылок миллионы и который оставался в народном сознании не то неучем, не то простаком.

Весь вечер и половину ночи говорили о нашей молодежи: мерзкий жаргон, нахальное поведение, наркотики, «крутые тусовки». Откуда это у нас? При научности и плановости воспитания? При пионерстве и комсомольстве? Откуда?

А Петька Санько, которому под шестьдесят, сказал, что так было и при нем. И тогда, мол, бесились. Все очень просто, сказал он, осточертели морали, регламенты, все эти бальные вальсы, учебы и прочая трепня. Юности хочется свежести. Ветра!

Но тут уж заспорили до утра. Мы, мол, а вы, мол...

— Один из симптомов социального омертвения,— сказал самый мудрый из нас,— это привычка к замкнутости. Боязнь откровенного слова. Общение суживается до двух-трех щелок. «Это не для телефонного разговора!» И постепенно все вообще становится не для разговора. И сводится к толкам о геморрое и об инфляции в ФРГ.

«Ближе к народу». И наши мастера слова стали наперебой писать по-народному. По-ярославски, по-новосибирски, по-нижнеуральски.

Но это народность натужная, хитрая, неласковая.

И все-таки несколько слов о войне. Что было на войне? По самой душевной правде?

Да, было бегство, бестолочь, паника, бескрайнее хвастовство. Но рядом — нечеловеческий героизм. Непреодолимая прочность.

Как выросла эта прочность в народе, жившем жестокой жизнью, прошедшем голод, тиф, раскулачивание, повальные ссылки, беспощадные казни? Историки, социологи, экономисты, психологи найдут тут множество объяснений. Я не знаю ни одного.

Разве, может быть, только одно, выраженное в стихах двух прекрасных поэтов, плоть от плоти тех лет, погибших на фронте:

Мне выбили передние зубы
За то, что я скрыл товарищей.
Мне спалили правое ухо
За то, что я отвечал непочтительно.
Потом мне подрезали мышцы,
И я, наверное, умру.
Но все это не имеет значения,
Так как женщины рожают новых людей.

Не имеет значения! Женщины снова рожают на сожженных просторах. И снова и снова — тех, кого с маху не объяснишь.

Я прожил занятную жизнь.

У меня была прекрасная семья: замечательная жена, отличный сын, чудесные внучки и внук. Я был здоров — долгие годы не ведал врачей и лекарств. Много поездил по свету и еще больше полетал — каких только стран не повидал, при этом не мельком, не вскользь, а порой в подробностях, въедливо, пункт за пунктом. Я был журналистом и видел то, что не так-то легко повидать: великие стройки и кулачные драки стенка на стенку, в увечье, а то и в смерть. Челюскинцев и ночные допросы. Я знал крупнейших людей страны, как, впрочем, и других, чьи имена забыты и заросли. Я видел войну во всю ее ширь, а после войны строительство городов, плотин и заводов. Я помню не только первые месяцы власти Советов, но и месяцы Временного правительства. А если усердно повспоминать, то помню и царский проезд по Москве и даже пасхальный звон Ивана Великого. Куда только я не проник, кого только не повстречал, с кем только не поговорил за полстолетие газетной гонки.

Я знаю мой век — так во всяком случае мне кажется, хотя я не полностью в этом уверен. Славный мой Век, уже присыпанный Временем.

Мои книги печатались, мои сценарии ставились, и если кое-что запрещалось, то без особого грома, а как-то исподволь, мимолетом, среди текущих дел.

Бывало, я шел против совести, однако — так думается — пристойней многих других. И лицемерил не более других. И помалкивал не крупней. Ни с кем из могучих не пировал и не парился в бане. И даже не был знаком.

Конечно, я тоже обструган, но не обструганней прочих. В чем-то я все же остался самим собой, хотя меня долго вели под уздцы. Я прожил пристойно. Было ли это легко? Вспомним Время.

И лишь сейчас я отчаянно понял, что надо было жить по-другому. Что слишком слушался всех: редакторов, ныне разоблаченных, как трусов, начальников, оказавшихся бестолочью, вершителей многого прочего, обернувшихся негодяями. Я доверял почти всем кричавшим, писавшим, стращавшим, руководившим, вооруженным винтовками и газетами.

И, как стало ясно, излишне поклонялся ведущим. Правда, не очень-то верил всему, что они говорили, но верил их всемогуществу, закрепленному в миллионах цитат и портретов, висевших по всем углам. Что правда, то правда. Я был начальстволюбив.

И вот с годами, как я уже не раз говорил, в недрах сути моей стал вырабатываться некий усредненный императив. Его не вырежешь из себя. Он во всем, что ты есть. В симпатиях, вкусах, отношениях с близкими, убеждениях, гневе и аппетите.

Усредненность! А ведь в молодости я не был таким. Я дрался, как мог, за свое. И не был похож на других. Нет, настала пора постоять за себя! За свой гнев, свою мысль и привязанности. Надо работать, не отвлекаясь. Пусть главным сюжетом станет схватка старого человека со своей усредненностью, привитой ему и вросшей в него.

Это достаточно грозный сюжет. И необъятная тайна. Хватит ли сил? Попробуем.

Ушло мое поколение. Я остался один из всех, кого знал и любил. Крайне мало

на свете людей, которые видели то, что я — все, что редко приносит отдельному человеку История. Возможно, впрочем, что кое-кто еще жив и помнит. Помнит-то помнит, но не то, что я. А если и помнит, то не так, как я. А ведь помним как будто одно и то же.

Мой век уплыл. Я отстал — последний осколок. И хотя я еще живу, меня уже вроде и нет. Я один. Не звонят телефоны.

Работать, работать!

Перечитал эти главки. Не горьковато ли? По мыслям, вздохам и многому прочему?

Не знаю.

Однако, потолкавшись по свету, вижу, что было строжайше запрятано, оказалось тем, о чем следовало кричать. И что, что было овеяно ликованием, обратилось в прах.

Все меняется — это ясно даже нам, старикам, взращенным на незыблемости оваций.

Наша страна делает великое дело. Это бесспорно. Но бесспорно и то, что немало вздора и мерзости пришло в ход. Об этом не принято было писать. Даже думать.

И совершенно понятно, что в наши дни, когда стало возможно писать и думать, рвется наружу все то, что годами билось в душе.

Радостно это или грустно? Ответьте сами.

— И все же надо повеселей,— сказал мне на это один приятель.— Рвется-то оно рвется. Однако рвется повеселей. Получезарней.

Итак, зачем я собрал все эти листки? В чем все же сюжет сценария, который я хочу написать?

Сюжет крайне прост: он любит ее, она любит другого. Вот и все. Ни больше ни меньше. Мелковато!

Но сколь бы ни было это мелко, я не знаю, как воплотить мой сюжет, не использовав этих заметок. Всех. С начала и до конца. Прямиком или косвенно.

Вот не знаю!

КИНО- И ВИДЕОЛЮБИТЕЛИ!

В журнале **«ТЕХНИКА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ»** введен новый постоянный раздел **Клуб кино- и видеолюбителей.**
На его страницах — описания новинок советской и зарубежной любительской кино- и видеотехники и наиболее интересных разработок самих кино- и видеолюбителей;
советы по эксплуатации любительской киноаппаратуры, бытовых видеомагнитофонов и видеокамер;
рекомендации по съемке, озвучиванию и монтажу кино- и видеофильмов.
В розничную продажу журнал не поступает.
Подписная цена на 3 месяца — 2 руб. 70 коп., на полгода — 5 руб. 40 коп., на год — 10 руб. 80 коп.
Индекс 709072.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Амуланга», 8 ч.
Автор сценария О. Манджиев. Режиссер Л. Ясеницкий. Оператор С. Тараскин. Художники П. Илышев, В. Поляков. Композитор В. Шуть. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: И. Орусова, В. Нахабцев, Н. Жантурин, Г. Рымбаева, Т. Дайырбеков, Женя Кагалтынов, Н. Аринбасарова и другие.

«Дорогая Елена Сергеевна», 10 ч.
Автор сценария Л. Разумовская, при участии Э. Рязанова. Режиссер Э. Рязанов. Оператор В. Алисов. Художник А. Борисов. Звукооператор С. Литвинов.
Роли исполняют: М. Неёлова, Н. Щукина, Ф. Дунаевский, Д. Марьянов, А. Тихомиров.

«Запретная зона», 10 ч.
Автор сценария и режиссер Н. Губенко. Оператор П. Лебешев. Художники Ю. Кладиенко, Т. Морковкина. Композитор И. Назарук. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Ж. Болотова, К. Лавров, Н. Мордюкова, А. Ларионова, И. Смоктуновский, В. Ларионов, В. Зельдин, М. Громов, П. Щербаков, М. Полицеймако, М. Скворцова, Н. Рыбников, Л. Соколова, Л. Куравлев, О. Барнет, Т. Сурков, М. Виноградова, А. Колесов, И. Иванов, А. Глазов, Ю. Авидзба, Р. Джабраилов.

«Ссуда на брак», 7 ч.
Автор сценария и режиссер К. Воинов. Оператор И. Бек. Художник В. Вырвич. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор Т. Баталова.
Роли исполняют: М. Кислов, Л. Смирнова, Т. Конюхова, И. Макарова, Н. Мордюкова, Л. Шагалова, Н. Меньшикова, М. Виноградова, Н. Агапова, Л. Соколова, А. Пятков, Н. Крачковская, Л. Кромберг, Е. Покатилова, Е. Аржаник, Л. Купина.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Маленькая Вера», 14 ч.
Автор сценария М. Хмелик. Режиссер В. Пичул. Оператор Е. Резников. Художник В. Пастернак. Композитор В. Матецкий. Звукооператор П. Дроздов.
Роли исполняют: Н. Негода, А. Соколов, Ю. Назаров, Л. Зайцева, А. Алексеев-Негреба, А. Табакова, А. Фомин, А. Миронов. А. Леньков и другие.

«Шут» (по мотивам одноименной повести Ю. Вяземского), 10 ч.
Автор сценария Ю. Симонов. Режиссер А. Эшпай. Оператор А. Казаренский. Художник В. Федоров. Композитор А. Леденев. Звукооператор С. Гурин.
Роли исполняют: Д. Весенский, М. Маевская, И. Костолевский, Г. Егорова, Е. Евсеенков, А. Грачев, А. Заболотский, В. Мичков, А. Семенов, Г. Кирик, В. Баранов, Н. Казначеева.

Киностудия «Ленфильм»

«Без мундира», 10 ч.
Автор сценария А. Горохов. Режиссер Д. Светозаров. Операторы А. Устинов, А. Чечулин. Художник М. Суздалов. Композиторы А. Макаревич, А. Зайцев, А. Кутиков. Звукооператор К. Зарин.
Роли исполняют: А. Васильев, А. Николаев, В. Проскурин, В. Егунов, К. Медетбеков, И. Рыклин, В. Кашпур, П. Щербаков, Г. Колушкин, О. Машная и другие.

Свердловская киностудия

«Серая мышь» (по одноименной повести В. Липатова), 9 ч.
Автор сценария Э. Смирнов. Режиссер В. Шамшурин. Оператор Б. Шапиро. Художник А. Пичугин. Композитор В. Комаров. Звукооператор В. Геррат.
Роли исполняют: В. Соловьев, Н. Гусаров, В. Голубенко, В. Яковлев, Т. Тимофеева, Т. Семина, С. Варчук, И. Краско, Н. Усатова, А. Назарова, И. Жалыбина, О. Корчиков, А. Голик, А. Новиков, А. Иванова, Н. Гусарова, В. Мычкин.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Грешник», 9 ч.
Автор сценария В. Гоник. Режиссер В. Попков. Оператор В. Анисимов. Художник В. Ершов. Композитор О. Кива. Звукооператор Б. Михневич.
Роли исполняют: Ю. Будрайтис, Л. Ахеджакова, К. Рябинкина, С. Акимов, П. Бенюк, Г. Дрозд, В. Мирошниченко, Н. Олейник, Ю. Медведев, Б. Брондуков и другие.

Рижская киностудия

«Виктория» (по одноименному роману Кнута Гамсуна), 10 ч.
Автор сценария Д. Зигмонте. Режиссер О. Дункерс. Оператор Д. Симанис. Художник Г. Земгалс. Композитор И. Калниньш. Звукооператор И. Яковлев.
Роли исполняют: М. Апине, Я. Рейнис, Т. Кузнецова, Г. Цилинский, Г. Байкштите, В. Скулме, Р. Плепис, И. Пуга, Ю. Леяскалнс, А. Лиедскалныня, Р. Аллаберт.

«Если мы все это перенесем...» (по мотивам трилогии А. Упита «Робежниеки»), 9 ч.
Автор сценария В. Лоренц. Режиссер Р. Калниньш. Оператор Г. Скулте. Художник А. Плаудис. Композитор И. Калниньш. Звукооператор В. Лычев.
Роли исполняют: К. Аушкапс, И. Брике, Я. Рейнис, Э. Павулс, Д. Ритенберг, В. Зандбергс, И. Кирсоне, Ю. Стренга и другие.

Киностудия «Киргизфильм»

«Приют для совершеннолетних», 9 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Базаров. Оператор М. Мусаев. Художник А. Абдыкалыков. Звукооператор Р. Мамырканов.
Роли исполняют: С. Джумадылов, Э. Чокубаев, Н. Марусич, Б. Дуйшеналиев, Ф. Башинский, М. Катаева, А. Темирова, Г. Аджибекова, М. Абакирова, М. Алышпаев, Б. Гитин, А. Саражинский, А. Абакиров, Д. Ахимов, А. Алканов и другие.

50171

Киностудия «Таджикфильм»

«Девушки из «Согдианы», 8 ч.
Авторы сценария М. Закиров, А. Шайкевич. Режиссер М. Махмудов. Операторы А. Абрамов, А. Климачев. Художник А. Абдуллаев. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Т. Иващенко.
Роли исполняют: А. Градов, О. Шахпаронова, Н. Абдулаев, А. Ходжаев, Д. Махмудов, З. Заробекова, М. Махмадов, Д. Абдухолик-заде и другие.

Киностудия «Туркменфильм» имени А. Карлиева

«До свидания, мой парфянин!» (по мотивам повести А. Алланазарова «Семь зерен»), 8 ч.
Автор сценария М. Малеева. Режиссер Х. Нарлиев. Оператор Я. Муратназаров. Художник Д. Хаитов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператоры О. Зотова, Е. Звягинцева.
Роли исполняют: Б. Худайбердыев, Л. Негруль, М. Аймедова, Д. Абидов, Д. Журавлев, В. Степашкин, С. Насибов, А. Хасанов, Г. Сейдиев, Ю. Осипов и другие.

Киностудия «Узбекфильм» имени К. Ярматова

«Все мы немножко лошади...», 8 ч.
Авторы сценария В. Железников, А. Леонтьев, В. Хмельницкий. Режиссер М. Ага-Мирзаев. Оператор В. Куликов. Художники Н. Аббасов, К. Нуруддинов. Композитор В. Кисин. Звукооператор З. Предтеченская.
Роли исполняют: Ш. Аманова, Ш. Иргашев, Ф. Мирзоев, А. Куттубаев, В. Нигматуллина, Г. Джамилова, Б. Мирхашимов, Х. Умаров, Н. Ким, К. Максумов.

Зарубежные фильмы

«Дело следователя» («Забудьте этот случай»), 10 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Авторы сценария Георгий Данаилов, Красимир Спасов. Режиссер Красимир Спасов. Оператор Радослав Спасов. Художник Георгий Тодоров. Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Филип Трифонов, Цветана Манева, Борис Луканов, Любомир Кабакчиев, Таня Шахова, Доротея Тончева, Рут Спасова, Стефан Илиев, Димитр Еленов и другие.

«С сегодняшнего дня — взрослый», 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Хельга Шуберт, Гюнтер Шольц. Режиссер Гюнтер Шольц. Оператор Михаэль Гёте. Художник Гарри Лойпольд. Композитор Герхард Лаартц.
Роли исполняют: Ютта Ваховяк, Курт Бёве, Давид К. Буннерс, Сабина Штеглих, Беатрис Фотели, Марита Бёме, Катрин Засс, Симона Фрост и другие.

«Сон актрисы», 9 ч.
Производство «Сяосан» (Китай).
Автор сценария Ху Бин. Режиссер Чжан Цзинь Бяо. Оператор Дин Сяодун. Художник Ся Жуцзинь. Композитор Сюй Цзинсинь.
Роли исполняют: Линь Фанбин, Ма Сяовэй, Ян Баохэ, Чжао Цзиньвэнь, Чжан Сяоминь, Хун Юйчжоу, Ян Дэчжи и другие.

«Драма в лесу» («Соревнование»), 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Дан Пица. Оператор Влад Пэунеску. Художник Кэлин Папурэ. Композитор Адриан Энеску.
Роли исполняют: Клаудиу Блеонц, Марин Борары, Георге Диникэ, Адриана Скипу, Штефан Иордаке, Валентин Уритеску, Владимир Журавле, Кэтэлина Мурджя, Ирина Мезанитис и другие.

«Неразлучная пятерка» («Пятерка со звездой»), 8 ч.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Йилик, Мирослав Балайка. Режиссер Мирослав Балайка. Оператор Иржи Колин. Художник Петр Смола. Композитор Ондржей Соукуп.
Роли исполняют: Ян Гартл, Ян Билек, Мирослав Кучера, Ладислав Ваврa, Матоуш Раймонт, Рихард Крпал, Душан Блашкович и другие.

«Мальчик-солдат», 11 ч.
Производство «Ди Азер Синема Филм энд Видео Лайбрари» (Англия).
Автор сценария и режиссер Карл Френсис. Операторы Энди Коул, Цэри Норман. Художник Хэйден Пирс. Композитор Грэхэм Вильямс.
Роли исполняют: Ричард Линч, Джеймс Доннелли, Тимоти Лин, Дилан Дэвис, Рассел Гомер, Бернард Хилл, Роберт Пью и другие.

«Маюри», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Ушакирон Мувиз» (Индия).
Автор сценария Ганеш Патро. Режиссер Сингитам Шриневжа Рао. Оператор А. Хари. Художник В. Бхаскар. Композитор С. П. Баласубрахманьям.
Роли исполняют: Судха Чандран, Субхакар, П. Л. Нарайана, Виджая, Нирмала, С. Р. Раджу, К. К. Сарма, Потти Прасад, Вирабхадра Рао и другие.

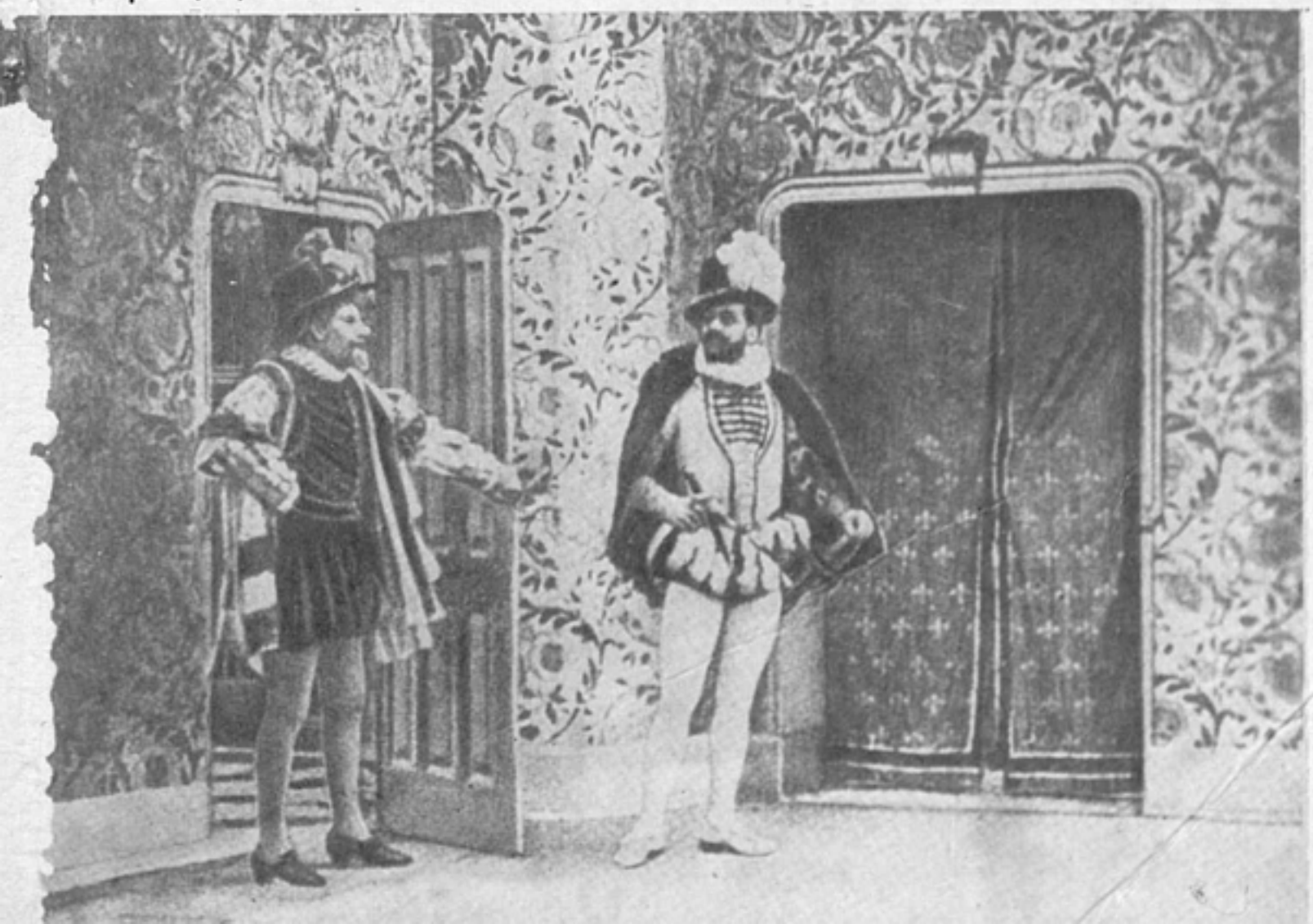
«Прошлое, настоящее, будущее», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Блэйз Филм Энтерпрайзис» (Индия).
Автор сценария и режиссер Шьям Бенегал. Оператор Ашок Мехта. Художник Нитши Рой. Композитор Ванрадж Бхатиа.
Роли исполняют: Лила Найду, Нина Гупта, Анита Канвар, Сони Раздан, Дилип Тахил, Райна, Кунал Капур, Насируддин Шах, Кулбхушан Кхарбанда, Никхил Бхагат и другие.

«Время умирать», 10 ч.
Производство Компании по пропаганде киноискусства (Колумбия), Института искусства и кинематографии (Куба).
Авторы сценария Габриэль Гарсиа Маркес, Карлос Фуэнтес. Режиссер Хорхе Али Триана. Оператор Марио Гарсиа Хойя. Художник Патрисия Бонилья. Композитор Лео Брауэр.
Роли исполняют: Густаво Ангарита, Мария Эухения Давила, Себастьян Оспина, Хорхе Эмилио Саласар, Рейнальдо Миравальес, Энрике Альмиранте, Лина Ботеро, Эктор Ривас и другие.

Шлюзион

«Элисо»
Режиссер
Николай Шенгелая
СССР, 1928

«Убийство герцога Гиза»
Режиссеры
Шарль Ле Баржи и Кальметт
Франция, 1908



1 50171

20 ОКТ 1988

ВСЕСОЮЗНАЯ
ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1988 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

«Фанни и Александр», картина выдающегося шведского кинорежиссера Ингмара Бергмана, которому в этом году исполнилось 70 лет.